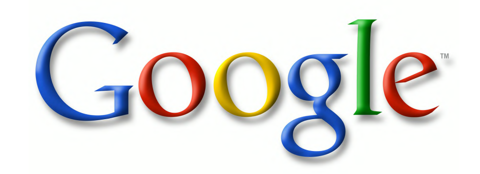
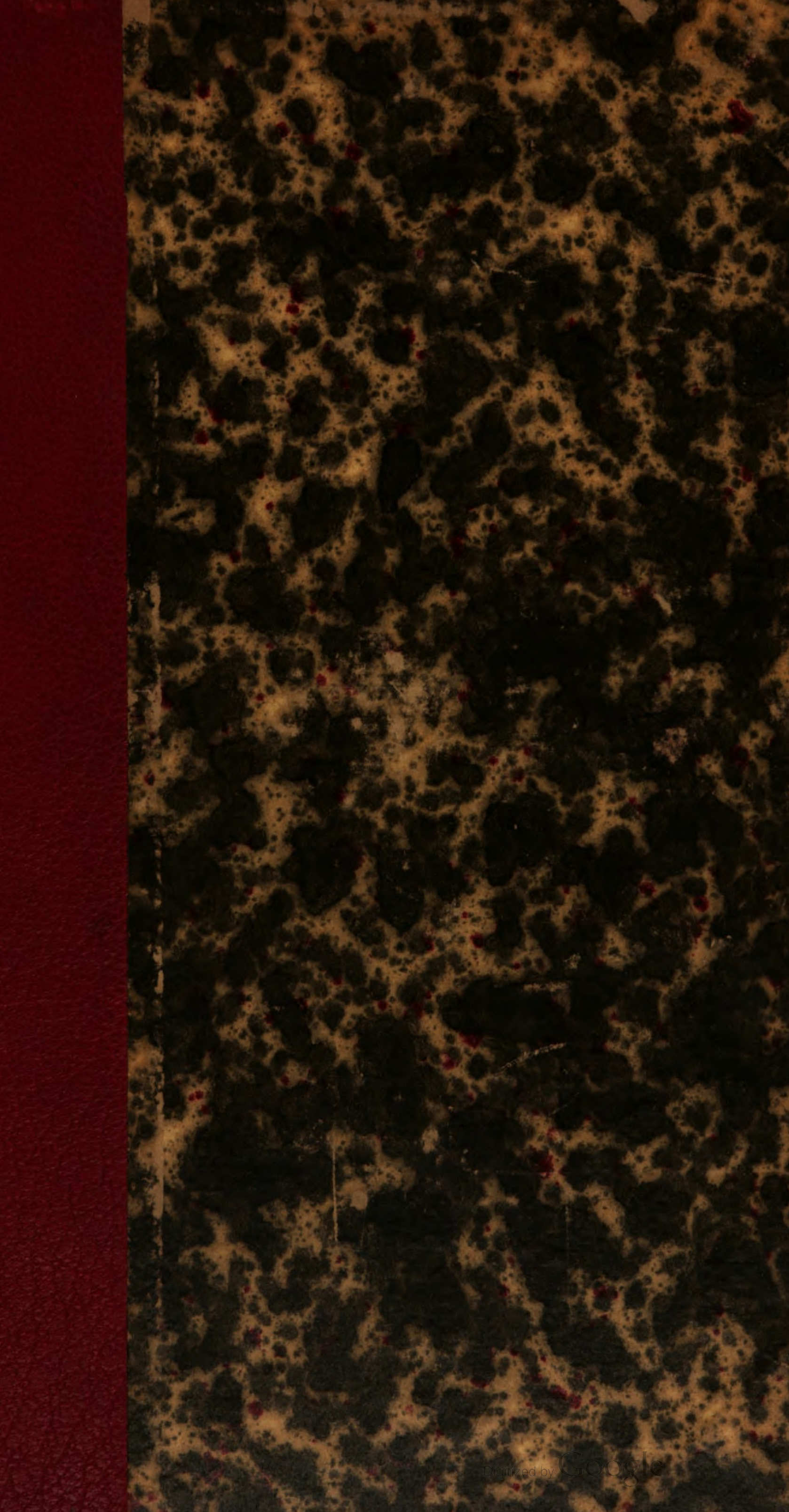
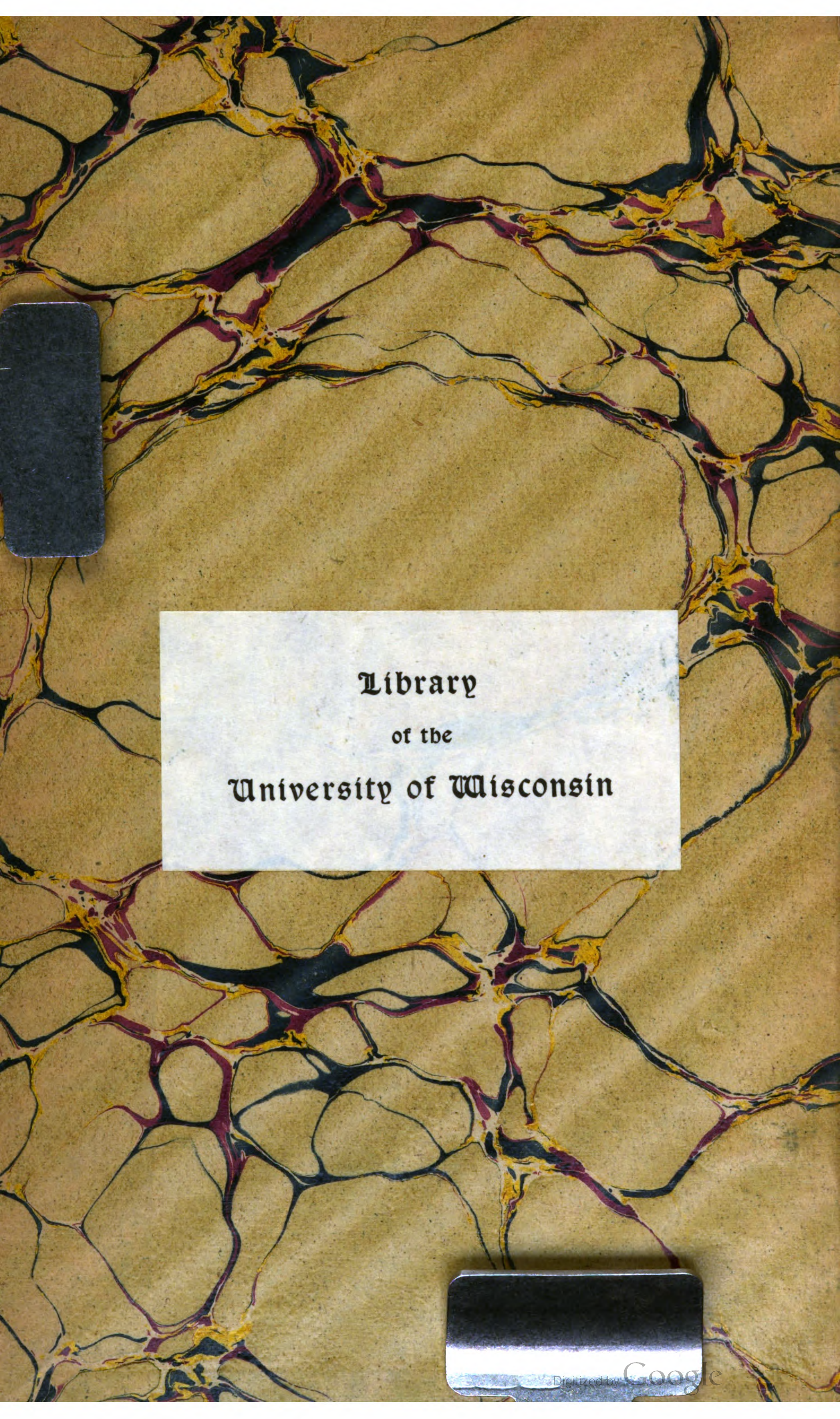
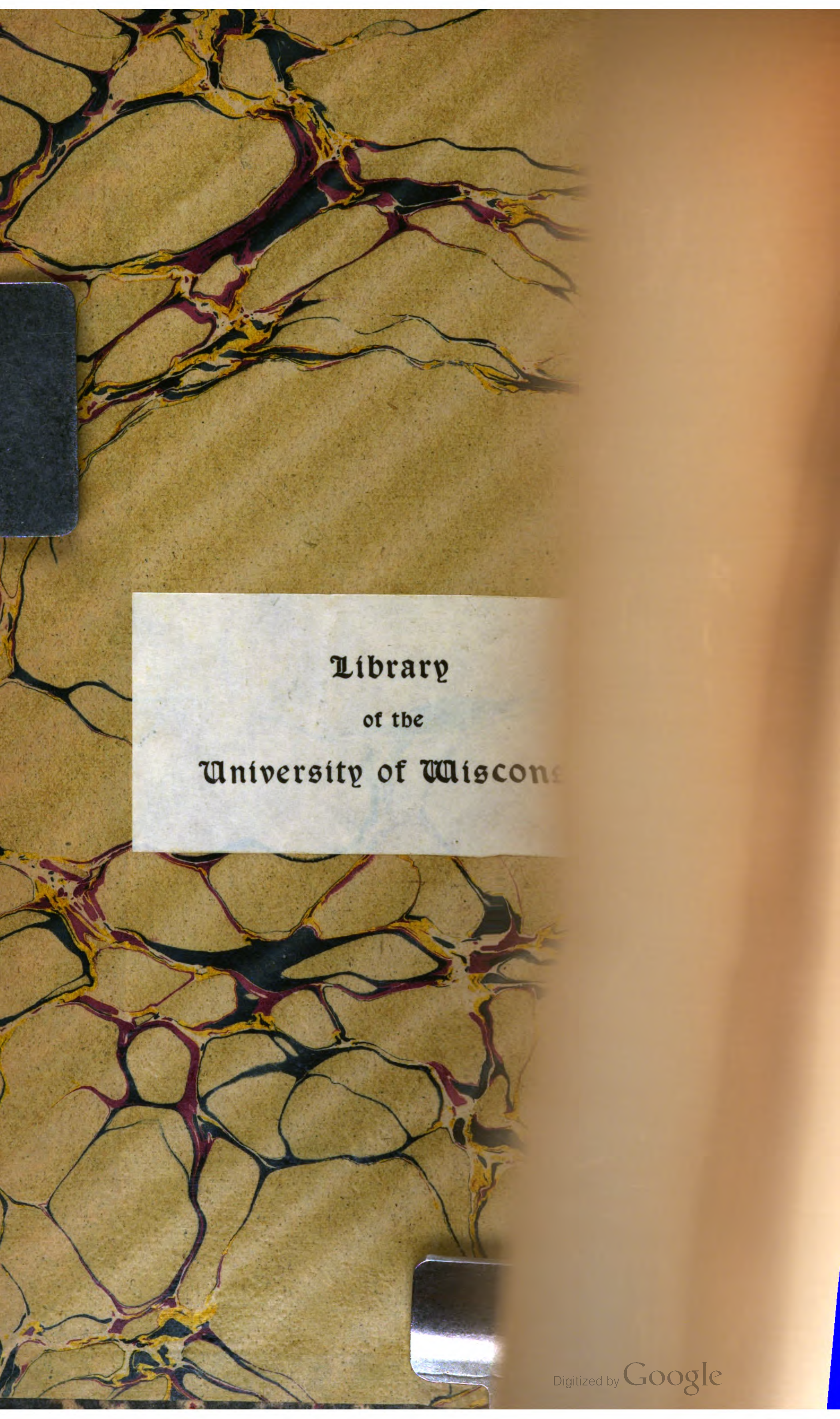





Library
of the
University of Wisconsin




Library
of the
University of Wiscons



A mon Maître

MONSIEUR G. RODIER

Professeur à la Sorbonne

Hommage respectueux et reconnaissant.

L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE
CONTEMPORAINE

Bordeaux, Imprimerie Y. Cadoret, 17, rue Poquelin-Molière.

L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

CONTEMPORAINE

PAR

CHARLES LALO
Agrégé de Philosophie
Docteur ès lettres

L'ŒUVRE DE FECHNER. — L' « ESTHÉTIQUE D'EN BAS ». — L'HÉDONISME ESTHÉTIQUE. — L'ESTHÉTIQUE COMME SCIENCE EXACTE. — LES TROIS MÉTHODES. — L'ASSOCIATION ESTHÉTIQUE DES IDÉES. — EXAMEN CRITIQUE.

PARIS
FÉLIX ALCAN, ÉDITEUR
LIBRAIRIES FÉLIX ALCAN ET GUILLAUMIN RÉUNIES
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 108

1908

BIBLIOGRAPHIE

AARS (K.). — Der ästhetische Farbensinn bei Kindern. *Zeitschrift für pädagogische Psychologie,* 1899.

ALLEN (Grant). — *a)* Physiological æsthetics. Londres, 1877.

b) The origin of the sense of symmetry. *Mind,* 1879, p. 301-316.

c) Æsthetic evolution in man, *ib.,* 1880, p. 445-461.

d) The colour-sense : origin and development. Londres, 1879; 2e édit., 1892.

ANGIER (R. P.). — The æsthetics of inequal division. *Psychological review,* monograph supplements, 1903, t. IV.

ARRÉAT (L.). — *a)* La psychologie du peintre, 1892.

b) Mémoire et imagination (peintres, musiciens, poètes, orateurs), 1895.

c) Art et psychologie individuelle, 1906, VIII-160 p.

BAIN (A.). — Les émotions et la volonté. Trad. franç. Le Monnier, 1884.

BAKER (Emma-S.). — Experiments on the æsthetics of light and color. *University of Toronto studies, Psychological series,* n. 1, 1900.

BARBIERI (A.). — Gli studi psyco-fisici ed i prodotti dell' arte. Florence, 1904, XII-203 p.

BEAULAVON (G.). — L'esthétique anglaise contemporaine. *Revue de métaphysique et de morale,* 1896, p. 203-227.

BERGSON (H.). — Le rire, 1900, VII-205 p.

BEZOLD (Von). — Die Farbenlehre in Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Brunswick, 1874.

BIESE (A.). — Das Associationsprincip und der Anthropomorphismus in der Æsthetik, 1890.

BINET (A.) et PASSY (J.). — Notes psychologiques sur les auteurs dramatiques. *Année psychologique,* t. I, 1894.

BINET (A.). — *a)* F. de Curel, *ib.,* p. 117-173.

b) Comptes-rendus, *ib.,* 1895, p. 458; 721-730.

c) Réflexions sur le paradoxe de Diderot, *ib.,* 1896, p. 279-295.

d) Analyse de « La beauté de la femme », de Stratz, *ib.,* 1903, p. 427-434.

BRAUNSCHVIG (M.). — L'art et l'enfant, 1907, XVI-400 p.

BRAY (L.). — Du beau, essai sur l'origine et l'évolution du sentiment esthétique, 1902, VI-295 p.

BRUECKE (E.). — Physiologie der Farben für die Zwecke der Kunstgewerbe, Leipzig.

BRUECKE et HELMHOLTZ. — Principes scientifiques des beaux-arts, trad. franç., 1881.

CALAME (G.). — Analyse de la « Vorschule » de Fechner. *Revue philosophique,* 1878, t. II, p. 172-189.

CALKINS (M.-W.). — An attempted experiment in psychological æsthetics. *Psychological review,* 1900, t. VII, p. 580-591.

CHEVREUL (M.-E.). — *a)* La loi du contraste simultané des couleurs, 1839.

b) Des couleurs et de leurs applications aux arts industriels à l'aide des cercles chromatiques, 1864.

COHN (J.). — *a)* Experimentelle Untersuchungen über die Gefühlsbetonung der Farben, Helligkeiten und ihrer Combinationen. *Philosophische Studien,* 1894, t. X.

b) Gefühlston und Sättigung der Farben, *ib.,* 1900, t. XV, p. 279 et s.

c) Psychologische oder kritische Begründung der Æsthetik. *Archiv für systematische Philosophie,* t. X, 1904.

DAVIES (H.). — Method of æsthetics. *Philosophical review,* t. X, 1901, p. 28-35.

DUMAS (Dr G.). — Le sourire, 1906, 167 p.

ESPINAS (A.). — Le sens de la couleur : son origine et son développement. *Revue philosophique,* 1880, t. I, p. 170-195.

FANCIULLI (G.). — La coscienza estetica. Turin, 1906, 319 p.

FECHNER (G. Th.). — *a)* Ueber das höchste Gut. Leipzig, 1846, 67 p.

b) Elemente der Psychophysik. Leipzig, 2 vol., 1860, t. I, XIV-336 p.; t. II, XII-571 p. (2e édit., W. Wundt, 1889 : tableau chronologique des œuvres complètes de Fechner, t. I, p. 337-346).

c) Die drei Motive und Gründe des Glaubens. Leipzig, 1863, VI-265 p.

d) Ueber die Frage des goldenen Schnittes, *Naumann-Weigel's Archiv für die zeichnenden Künste,* t. XI, 1865, p. 100-112.

e) Das Associationsprincip in der Æsthetik. *Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst,* 1866, t. I, p. 179-191.

f) Zur Deutungsfrage und Geschichte der Holbein'schen Madonna [*Weigel's Archiv,* t. XII, 1866, p. 1-30 et 58-72]. Leipzig, 1866. — Die historischen Quellen und Verhandlungen über die Holbein'sche Madonna [*Ib.,* p. 193-266]. Leipzig, 1866. — Nachtrag zu drei Abhandlungen über die Holbein'sche (Meier'sche) Madonna, *Ib,,* t. XIV, 1868, p. 140-187, t. XV, p. 97-8. — Berichtigung zur Abhandlung über die Holbein'sche Madonna, *Ib.,* t. XV, 1869, p. 97-8. — Der Streit um die beiden Madonnen von Holbein. Grenzboten, 1870, t. XXIX, 15, p. 41-58. — Ueber die Æchtheitsfrage der Holbein'schen Madonna, Discussion und Acten. Leipzig, 1871. — Bericht über das auf der Dresdner Holbein-Ausstellung ausgelegte Album. Leipzig, 1872.

Z.) Zur experimentellen Æsthetik, erster Theil [seule partie parue], *Abhandlungen der Königlichen Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* (math.-phys. Klasse), t. IX. Leipzig, 1871, p. 553-635.

h) Einige Ideen zur Schöpfungs- und Entwickelungsgeschichte der Organismen. Leipzig, 1873, VI-108 p.

i) Ueber den Ausgangswerth der kleinsten Abweichungssumme. *Abhandl. d. K. Sächs. Ges. d. Wiss.* (math.-phys.), t. XI. Leipzig, 1874.

j) Kleine Schriften von Dr Mises. Leipzig. 1875, VIII-560 p. [Réunion de brochures parues sous le pseudonyme de Dr Mises : Beweis, dass der Mond aus Iodine bestehe, 1821 ; Panegyrikus der jetzigen Medicin und Naturgeschichte, 1822 ; Stapelia mixta, 1824 ; Vergleichende Anatomie der Engel, eine Skizze, 1825 ; Schutzmittel für die Cholera, 1832 ; etc.].

V.) Vorschule der Æsthetik, 2 vol. Leipzig, 1876, t. I, VIII-264 (chap. I-XVIII) ; t. II, IV-319 p. (chap. XIX-XLIV) ; 2e édit., Leipzig, 1897-8.

l) Wie es der experimentalen Æsthetik seither ergangen ist. *Im neuen Reich,* 1878, t. II, p. 41-51; 81-96.

Fleischer (H.). — Ueber die Möglichkeit einer normativen Æsthetik. Breslau, 1891, 50 p.

Foucault (M.). — La psychophysique, 1901, 491 p.

Galabert (E.). — *a)* Les fondements de l'esthétique scientifique. *Revue internationale de sociologie,* t. VI, 1898, p. 1-15.

b) L'évolution esthétique. *Ib.,* p. 718-742.

Gordon (Kate). — Ueber das Gedächtniss für affectiv bestimmte Eindrücke. *Archiv für die gesamte Psychologie,* 1905, t. IV, p. 437-458.

Griveau (M.). — *a)* Les éléments du beau, analyse et synthèse des faits esthétiques d'après les documents du langage, 1892.

b) La sphère de beauté, 1901.

c) La part de chacun des cinq sens dans l'appréciation d'un beau site. *Annales de philosophie chrétienne,* t. XLI, 1900, p. 676-686.

Groos (K.). — *a)* Einleitung in die Æsthetik. Giessen, 1892, 409 p.

b) Les jeux des animaux, trad. franç., 1902.

Grosse (E.). — *a)* Ethnologie und Æsthetik. *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie,* 1891, p. 392-417.

b) Kunstwissenschaftliche Studien. Tubingue, 1900.

c) Les débuts de l'art. Trad. franç. E. Dirr, 1902, xix-239 p.

Guéroult (G.). — Du rôle du mouvement dans les émotions esthétiques, *Revue philosophique,* 1881, t. II, p. 32-52.

Gurney (E.). — Relations of reason to beauty. *Mind,* 1879, p. 482-500.

Guyau (M.). — Problèmes de l'esthétique contemporaine, 1884, viii-260 p.

Haddon (A.-C.). — Evolution in Art. Londres, 1895, 354 p.

Hagen (F.-W.). — Die mathematische Gestalt des Kopf- und Gehirnbaues. *Münchner Abendblätter,* 1856.

Haines (T. H.) and Davies (A. E.). — The psychology of æsthetic reaction to rectangular forms. *Psychological Review,* 1904, t. XI, p. 249-281.

Hanslick (E.). — Das Musikalisch-Schöne, 1854. Trad. franç. Bannelier, Du beau dans la musique, 1877.

Hartmann (E. von). — Geschichte der Æsthetik seit Kant. Berlin, 1886.

Hay (D.-R.). — *a)* First principles of symmetrical beauty. Londres, 1846.

b) The geometric beauty of the human figure defined. Londres, 1851.

c) The natural principles of beauty. Londres, 1852.

Heigelin. — Lehrbuch der höheren Baukunst, 1828.

Helmholtz. — *a)* Optique physiologique. Trad. franç. Javal et Klein, 1867.

b) Théorie physiologique de la musique. Trad. franç. G. Guéroult, 1868, 544 p.

Henry (Ch.). — *a)* Cercle chromatique, 1888.

b) Rapporteur esthétique, 1889.

c) Harmonies de formes et de couleurs; démonstrations pratiques avec le rapporteur esthétique, 1891.

d) Lettre [Esthétique et psychophysique]. *Revue philosophique,* 1890, t. I, p. 332-6.

e) Quelques aperçus sur l'esthétique des formes. *Revue blanche,* 1895.

Henry (V.). — Compte-rendu des travaux de Wilmer. *Année psychologique,* 1894, t. I, p. 444 et s.

Hildebrand (A.). — Le problème de la forme dans les arts décoratifs. Trad. franç. G.-M. Baltus, 1903.

HIRN (Y.). — *a)* The origins of art. Londres, 1900, 331 p.

b) The psychological and sociological study of art. *Mind,* t. XXV, 1900, p. 512-522.

HIRTH (G.). — Physiologie de l'art, trad. franç. L. Arréat, 1881.

HOLMES (W. H.). — Textile art in relation to the development of form and ornament. *Repert. of bur. of ethnology,* 1884-5.

HURST and MAC KAY. — Experiments on time relations of poetical meters. *University of Toronto studies, Psychological series,* 1899, p. 157-175.

JÆGER (H.). — Das Princip des kleinsten Kraftmasses in der Æsthetik. *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie,* 1881, t. V, p. 415-447.

JASTROW (J.). — The popular æsthetics of color. *Popular science monthly,* 1897. Trad. franç. *Revue scientifique,* 1897, t. I, p. 465-6.

KIRCHMANN (M. von). — Æsthetik auf realistischer Grundlage. Berlin, 1868.

KIRSCHMANN (A.). — *a)* Die psychologisch-ästhetische Bedeutung des Licht- und Farbenkontrastes, *Philosophische Studien,* t. VII, 1891, p. 362-393.

b) Conceptions and laws in æsthetics, *University of Toronto Studies, Psychological series,* n. 4, 1900, p. 1-24.

KIRSCHMANN (A.) and BAKER (E.-S.). — Combination of two colours, *Ib.,* t. I, 1900, p. 29 et s.; t. II, 1902, p. 27 et s.

KUELPE (O.). — *a)* Ein Beitrag zur experimentellen Æsthetik, *American journal of psychology,* 1903, t. XIV, p. 215-231, 479-495.

b) Grundriss der Psychologie, 1893.

c) Ueber den associativen Factor des ästhetischen Eindrucks, *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie,* 1899, t. XXIII, p. 145-183.

LALO (Ch.). — Esquisse d'une esthétique musicale scientifique, 1908, 326 p.

LANDMANN-KALISCHER (Edith). — Ueber künstlerische Wahrheit, *Zeitschrift für Æsthetik und allgemeine Kunstwissenschaft,* t. I, 1906, p. 457-505.

LANGE (Konrad). — Die bewusste Selbsttaüschung als Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig, 1895.

LARGUIER DES BANCELS (J.). — L'esthétique expérimentale, *Année psychologique,* 1899, t. VI, p. 144-190.

LECHALAS (G.). — Etudes esthétiques, 1902, 306 p.

LEE (Vernon) and THOMSON (A.). — *a)* Beauty and ugliness, *Contemporary Review,* t. LXXII, 1897, p. 544-569, 669-688.

b) Le rôle de l'élément moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire, *Congrès de psychologie,* 1900.

LEE (Vernon). — *a)* Psychologie d'un écrivain sur l'art, *Revue philosophique,* 1903, t. II, p. 225-254.

b) Essais d'esthétique empirique : l'individu devant l'œuvre d'art. *Ib.,* 1905, t. I, p. 46-60, 133-146.

LEHMANN. — Farvernes elementare Æsthetik. Copenhague, 1884.

LESCLUZE (A. de). — Les secrets du coloris. Brochures publiées à Bruges, Bruxelles, etc., depuis 1885.

LIHARDZIK. — Das Quadrat als die Grundlage aller Proportionalität in der Natur, und das Quadrat aus der Zahl 7 als die Uridee des menschlichen Körperbaues, 1865.

LIPPS (Th.). — *a)* Raumästhetik und geometrisch-optische Taüschungen, *Gesellschaft für psychologische Forschung,* Heft 9-11. Leipzig, 1897, t. VIII, 424 p.

b) Komik und Humor. Hambourg et Leipzig, 1898.

c) Æsthetik, erster Theil. Leipzig, 1903.

d) Zur « ästhetischen Mechanik », *Zeitschrift für Æsthetik,* 1906, t. I, p. 1-29.

MAJOR (D.-R.). — On the affective tone of simple sense-impressions, *American journal of psychology,* 1895, t. VII.

MARCH (Colley). — Evolution and psychology in art, *Mind,* 1896, p. 441-463.

MARSHALL (H. Rutgers). — *a)* The field of æsthetics psychologically considered, *Mind,* 1892, p. 358-78; 453-69.

b) Hedonic æsthetics, *ib.*, 1893, p. 15-41.

c) Pain, pleasure and æsthetics. Londres, 1894, XXI-364 p.

d) Æsthetics principles. New-York, 1895, X-201 p.

MARTIN (L.-J.). — Psychology of æsthetics. I. Experimental prospecting in the field of the comic. *Amer. journ. of psychology,* 1905, t. XV, p. 35-118.

MATAGRIN (A.). — Essai sur l'esthétique de Lotze, 1901, 166 p.

MEUMANN (E.). — Untersuchungen zur Psychologie und Æsthetik des Rhythmus, *Philosophische Studien,* 1894, t. X, p. 249-322; 392-430.

MEYER (Th.-A.). — Das Formalprincip des Schönen, *Archiv für systematische Philosophie,* 1904.

MOOS (P.). — Moderne Musikästhetik in Deutschland. Leipzig, 1902, IV-455 p.

NADEN (C.). — Essays on the experimental theory of the origin of beauty, *Knowledge,* avril-mai 1885.

NAUMANN (G.). — Geschlecht und Kunst, Prolegomena zu einer physiologischen Æsthetik. Leipzig, 1899, 193 p.

PAULHAN (F.). — Le mensonge de l'art, 1907, 380 p.

PETRUCCI (R.). — L'esthétique positive, *Revue des cours et conférences,* 1897.

PFLAUM (C.-D.). — Die Aufgabe wissenschaftlicher Æsthetik, *Archiv für systematische Philosophie,* t. X, 1904.

PIERCE (E.). — *a)* The æsthetics of simple forms, Harvard psychological laboratory, *Psychological review,* 1894, p. 483-95.

b) Id., ib., 1896, p. 270-282.

PILO (M.). — Psychologie du beau et de l'art, trad. franç. A. Dietrich, 1895.

PUFFER (Ethel D.). — Studies in symmetry, Harvard psychological studies, *Psychological review,* supplements, 1903, t. IV, p. 467-539.

RENARD (G.). — La méthode scientifique de l'histoire littéraire, 1900.

RIBOT (Th.). — *a)* Psychologie des sentiments, 1896, XI-443 p.

b) Essai sur l'imagination créatrice, 1902, 304 p.

RIEHL (A.). — Bemerkungen zu dem Problem der Form in der Dichtkunst, *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie,* 1897, p. 284-306.

RÖBER. — Elementar-Beiträge zur Bestimmung der Naturgesetze der Gestaltung des Widerstandes, 1834.

ROOD (N.). — Théorie scientifique des couleurs, trad. franç., 1881, VIII-280 p.

SEGAL (J.). — Beiträge zur experimentellen Æsthetik. I. Ueber die Wohlgefälligkeit einfacher räumlicher Formen. *Archiv für die gesamte Psychologie,* 1906, t. VII, p. 53-124.

SOREL (G.). — *a)* Contributions psychophysiques à l'esthétique, *Revue philosophique,* 1890, t. I, p. 561-579; t. II, p. 22-41.

b) Esthétique et psychophysique, *ib.*, 1890, t. II, p. 182-184.

SORET (J.-L.). — Des conditions physiques de la perception du beau. Bâle, 1892, 333 p.

SOURIAU (P.). — *a)* Esthétique du mouvement, 1889.

b) De la suggestion dans l'art, 1893, 348 p.

SPENCER (H.). — Essais sur le progrès, trad. franç. A. Burdeau, 1879, XXXII-415 p.

STERN (P.). — *a)* Einfühlung und Association in der neueren Æsthetik. Hambourg, 1898, 82 p.

b) Die Theorie der ästhetischen Anschauung und die Association, *Zeitschrift für Philos. und philosophische Kreise,* CXV, 1900, p. 193-202.

STRATTON. — Eye-movements and the æsthetics of visual form, *Philosophische Studien,* t. XX, p. 336-359.

STRATZ (Dr). — La beauté de la femme, trad. franç. Waltz, s. d. (1902?).

STUMPF (C.). — Tonpsychologie. Leipzig, t. I, 1883, 427 p.; t. II, 1890, 582 p.

SULLY (J). — *a)* Art and psychology. *Mind,* t. I, 1876, p. 467-478.

b) Critical notice sur la « Vorschule » de Fechner. *Mind,* 1877, p. 102-108.

c) Pleasure of visual form. *Mind,* 1880. Trad. franç. : Les formes visuelles et le plaisir esthétique. *Revue philosophique,* 1880, t. I, p. 493-515.

d) Essai sur le rire. Trad. franç. L. et A. Terrier, 1904, 408 p.

SULLY-PRUDHOMME. — L'expression dans les beaux-arts, 1883.

TAINE (H.). — *a)* Histoire de la littérature anglaise, 4 vol., 1863.

b) Philosophie de l'art, 5 vol., 1865-9; 2 vol., 1880.

TUMARKIN (Anna). — Das Associationsprincip in der Geschichte der Æsthetik. *Archiv für Geschichte der Philosophie,* t. XII, 1898-1899, p. 257-289.

VOLKELT (J.). — *a)* Die entwickelungsgeschichtliche Betrachtungsweise in der Æsthetik. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane,* t. XXIX, 1902, p. 1-23.

b) Die Bedeutung der niederen Empfindungen für die ästhetische Einfühlung. *Ib.,* t. XXXII, 1903, p. 1-37.

W. (A.). — La valeur esthétique de la section dorée. *Revue néo-scolastique,* t. IV, 1897, p. 199-212.

WERNICK (G.). — Zur Psychologie des ästhetischen Genusses. Leipzig, 1903, 148 p.

WITASEK (L.). — *a)* Wert und Schönheit. *Archiv für systematische Philosophie,* t. VIII, 1902, p. 164-193.

b) Grundzüge der allgemeinen Æsthetik. Leipzig, 1904, 410 p.

WITMER (L.). — Zur experimentellen Æsthetik einfacher räumlicher Formverhältnisse. *Philosophische Studien,* 1893, t. IX, p. 96-144; 207-263.

WLASSAK (R.). — Zur Psychologie der Landschaft. *Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie,* 1892, p. 333-354.

WOLFF (J.-H.). — Beiträge zur Æsthetik der Baukunst oder die Grundsätze der plastischen Form, 1834.

WUNDT (W.). — *a)* Grundzüge der physiologischen Psychologie, 4e édit. Leipzig, 1893, t. I, 600 p.; t. II, 684 p. (5e édit., 1903, 3 vol.; trad. franç. E. Rouvier, 2 vol., 1886).

b) G. Th. Fechner. Leipzig. 1901, 92 p.

c) Die Geometrisch-optischen Täuschungen. *Abhandlungen der königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften* (Math.-phys. Klasse), t. XXIV (2), p. 55-178.

ZEISING. — *a)* Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers. Leipzig, 1854.

b) Æsthetische Forschungen, 1855, Francfort-sur-le-Main, 568 p.

c) Das Normalverhältniss der chemischen und morphologischen Proportionen, 1856.

d) Proportionen des Parthenon. *Deutsches Kunstblatt,* 1857.

ZIEGLER (J.). — Das Associationsprincip in der Æsthetik. Leipzig, 1900, 84 p.

Cette bibliographie ne saurait prétendre à être complète. On voudra bien se reporter notamment, pour les applications musicales, à l'ouvrage du même auteur sur l'*Esthétique musicale scientifique.*

Toutes les citations abrégées se rapportent aux travaux indiqués ci-dessus : ils ne seront désignés que par le nom de leur auteur, et au besoin par la lettre qui les précède dans cet index. Exceptionnellement, les deux ouvrages de Fechner les plus souvent cités seront mentionnés par leurs seules initiales (*Z.*, et *V.* avec le numéro des chapitres).

INTRODUCTION

L'ŒUVRE DE FECHNER ET LES ORIGINES DE L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

L'art ne fait pas à proprement parler de progrès en se développant à travers l'histoire : il a pu être aussi pur et aussi élevé dans les beaux siècles de l'antiquité ou du Moyen-Age que dans le nôtre. Il ne se perfectionne pas; on dirait plus justement qu'il évolue par cycles fermés, sans se répéter mais en se renouvelant.

Mais si l'art ne connaît pas de progrès continus, il en est autrement de la science de l'art. Malgré les sourires des sceptiques, il faut reconnaître qu'elle s'est incorporé dans les temps modernes trois grandes idées, destinées sans aucun doute à évoluer encore, mais dont les principes peuvent à juste titre passer pour des acquisitions définitives : la conception du *jeu*, celle de l'*expérimentation,* enfin la notion toute récente de *faits sociologiques*. Il n'y a donc point à désespérer de l'esthétique : somme toute, peu de sciences d'une égale complexité ont fait preuve en si peu de générations d'une vitalité aussi grande.

C'est l'une de ces acquisitions essentielles que nous étudierons.

L'esthétique expérimentale, pressentie déjà par une foule de chercheurs disséminés, a germé rapidement sur le terrain tout préparé de la psychologie moderne. Organisée en un système cohérent, munie de ses méthodes essentielles, de ses objets et de leurs lois, elle est sortie enfin presque tout armée du cerveau d'un seul homme, le créateur de la psychophysique : Fechner.

Cette physionomie originale mérite un regard. Après avoir étudié la médecine, et renoncé à la pratiquer par un excès de modestie des plus honorables, Fechner s'est voué par désintéressement à une vie précaire, et s'est vu condamné, par nécessité comme par goût, à un travail forcené. Tout en occupant consciencieusement une chaire de physique, il a mené de front, et presqu'avec le même succès, cinq ou six spécialités entièrement divergentes : —

les productions littéraires proprement dites, représentées surtout par les contes et récits spirituels, les paradoxes humoristiques et les énigmes du « Dr Mises » (1821-1876) ; — la traduction d'importants ouvrages français sur la physique et la chimie (1824-9, 1854-60) ; — les travaux personnels sur l'électricité et le magnétisme, l'optique, l'électro-chimie, la chimie organique et inorganique, la physiologie ; — la publication d'un grand dictionnaire usuel en huit volumes (1834-8), d'articles de revues sur l'économie politique et la politique (1848), sur les hautes mathématiques et leurs applications ; — puis, après qu'une maladie des yeux eut interrompu ses travaux d'optique (1838, 1840) en le condamnant à trois années d'obscurité et d'oisiveté, occupées par des méditations forcées (1839-43), les travaux les plus variés sur la philosophie dogmatique, historique et critique, allant de l'anthropologie la plus terre à terre et la plus empirique à la métaphysique la plus nuageuse qu'ait enfantée l'école de Schelling, en passant par la morale et la religion, et en s'aventurant jusqu'aux spéculations mystiques les plus proches du spiritisme. — Ajoutez à cela l'histoire de l'art et la critique d'art, particulièrement appliquées à la peinture, et conduites jusqu'au détail le plus technique et presque jusqu'aux comptes-rendus de salons. — Dix ans après sa mort, on découvrait encore dans ses papiers un volume de recherches originales sur la « *Théorie des mesures collectives* » (1897).

Enfin, parmi ces centaines de travaux divers, Fechner a trouvé le moyen de fonder deux sciences, l'une dans sa maturité, l'autre dans sa vieillesse : la psychophysique et l'esthétique expérimentale ; et il ne s'est point contenté d'en soupçonner la valeur ou d'en indiquer théoriquement les objets futurs ; mais il en a établi les méthodes définitives et démontré par l'expérience les lois essentielles : de telle sorte qu'il n'est plus resté à ses successeurs aucune découverte vraiment capitale à faire dans ces deux domaines.

Rien de si curieux dans sa riche et féconde complexité que la carrière de cet homme qui vécut 86 ans (1801-87), écrivit pendant 66 années sans relâche, apportant en toute chose une curiosité, une ingéniosité et une patience inlassables, également à l'aise dans un laboratoire et dans un musée, devant la résolution savante d'une équation différentielle ou le développement littéraire d'un paradoxe humoristique ; et qui, à 70 ans, entreprenait de créer une nouvelle science, et la fondait en effet, après quinze années de recherches expérimentales, en publiant à 75 ans un ouvrage considérable, qui datera dans l'histoire de l'esthétique.

Fechner appartient donc à cette famille d'esprits encyclopédiques, comme la culture allemande en produit assez souvent, qui peuvent embrasser et dominer plusieurs spécialités à la fois, et dont il est plus juste de dire qu'ils en possèdent et en pratiquent réellement plusieurs ; ce qui est tout autre chose que de planer au-dessus d'elles sans les toucher, — à la façon de beaucoup de philosophes au savoir encyclopédique, dont la prétendue science universelle n'est en vérité qu'un dilettantisme universel. Cette culture réellement et profondément diverse, lorsque dans une tête bien faite elle aboutit à la synthèse définitive de tant de matériaux épars, peut produire un Leibniz ou un Hegel. Quand elle ne réussit pas à se dépasser elle-même, elle engendre encore des polygraphes de talent, parfois de génie : des Lotze, des Fechner, des Wundt. Fechner est un des premiers dans cette famille, qui n'est point nombreuse.

Tel est le fondateur de l'esthétique expérimentale contemporaine. Cette science semble avoir résulté dans son esprit d'une convergence heureuse de la culture allemande avec l'influence anglaise. De la première, elle tient son esprit méthodique, discipliné par le souci de la mesure exacte. A la seconde, elle doit son empirisme, avec le goût de l'observation et le respect un peu borné des faits sensibles (¹).

Mélange curieux et peut-être instable d'esprit de géométrie et d'esprit de finesse tout à la fois, elle conviendrait fort bien par sa clarté à la pensée française, si toutefois, embarrassée de ces deux tendances divergentes, elle réussissait à en opérer définitivement la synthèse. Encore d'une structure quelque peu hétérogène, elle surprend nos habitudes d'esprit, façonnées dès longtemps par la culture classique, et qu'un mélange de genres aussi opposés n'a pas encore séduites.

Ce n'est donc pas sans raison que le développement récent de l'expérimentation esthétique s'est opéré presque uniquement en Allemagne, en Angleterre et en Amérique. En France, nous demandons par trop à la science de l'art d'être elle-même un art. Nous voudrions qu'elle fût ou tout l'un ou tout l'autre. Nous ne comprenons guère l'application de l'une à l'autre. Cette attitude de l'esprit latin dans les questions esthétiques est médiocrement propre à leur inculquer une méthode positive et scientifique. La

(¹) C'est pourquoi J. Sully *(b,* 103, 104) a salué avec joie l'admisssion, par un grand philosophe allemand, des deux principes de l'hédonisme et de l'association des idées, si familiers à la littérature philosophique de l'Angleterre.

culture française gagnera d'autant plus à s'initier à cette discipline nouvelle.

Qu'elle ait pu naître de toutes pièces dans un seul esprit, comme tout récemment la psychophysique et comme autrefois la syllogistique, c'est assurément un mauvais présage, non pour sa durée, — témoin la logique d'Aristote, — mais pour sa fécondité. Aussi ne doit-on pas s'exagérer l'importance de cette esthétique de laboratoire, dont les objets sont assez bornés. Sa portée toutefois n'est point médiocre. C'est beaucoup, pour une science nouvelle et si complexe, d'avoir présenté en moins d'une génération quelques acquisitions définitives, et d'ouvrir en outre un large champ sur l'avenir.

PREMIÈRE PARTIE

L'esthétique expérimentale.

CHAPITRE PREMIER

L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE OU « ESTHÉTIQUE D'EN BAS »

I. *La conception de l'esthétique.*

1° *Le beau, le bien et le vrai selon la doctrine du plaisir.*

Le manifeste le plus autorisé de l'école expérimentale moderne est l'ouvrage considérable que Fechner a intitulé modestement : « *Introduction à l'esthétique* » (1). Il ne faut pas se laisser prendre à cette modestie : l'œuvre est peut-être une esquisse; elle n'est pas une simple introduction. On y trouve, en effet, l'expression de tout un système, depuis la position méthodique des premiers principes, jusqu'au développement des conséquences les plus lointaines. C'est à cette œuvre qu'il faut s'attacher surtout pour comprendre le développement de l'esthétique expérimentale contemporaine.

Le fondateur de l'école adopte dès l'abord le principe du plaisir comme base de la science nouvelle. Sans s'attarder à établir la valeur de cette définition, il appelle « esthétique » tout ce qui pénètre en nous par les sens sous la forme d'un agrément ou d'un désagrément immédiats. Ce mot n'a de signification que par son rapport avec le concept du plaisir : l'esthétique est une des

(1) *Vorschule der Æsthetik*, 1876. — Ce titre, choisi par Fechner à cause de son indétermination même, avait déjà été employé par Jean-Paul Richter, Ruge, Eckehardt et Egger (*V.*, Vorwort, p. IV).

branches de l' « hédonique », la science générale du plaisir et du déplaisir dans toutes leurs applications (*V.*, II, 34-36).

Si Fechner ne s'est pas préoccupé d'établir ou de discuter son principe, il insiste en revanche complaisamment sur cette détermination conceptuelle, sans y voir d'ailleurs autre chose qu'une définition de mots; car c'est un des traits de sa méthode empirique.

Dans une acception plus étroite, on entend volontiers par esthétiques les plaisirs qui ne sont pas exclusivement sensibles : dans ce sens, la pureté et la plénitude d'un son, la profondeur d'une couleur saturée, le goût d'un mets savoureux ne sont que des impressions agréables, mais qui n'ont rien d'esthétique. Cette signification restreinte du mot est à la fois la plus vulgaire et la plus scientifique. Cependant Fechner ne l'adopte pas, et même toute sa méthode expérimentale la repousse : les plaisirs supérieurs et inférieurs ont beaucoup de points communs, et leur collaboration ou leur convergence est une des lois les plus importantes de la nouvelle science.

Le véritable trait distinctif du plaisir esthétique, c'est son caractère immédiat. Et voici les seules distinctions scientifiquement valables que comporte cette notion, et qui feront l'objet de notre étude. Parmi les plaisirs ou déplaisirs, les uns sont purement sensibles, comme ceux d'une couleur ou d'une odeur; les autres naissent des rapports contenus dans le sensible, comme ceux d'un accord; les autres, des représentations associées qui sont immédiatement fusionnées avec les données sensorielles, comme les mots ou les formes; les derniers enfin, des rapports de ces représentations elles-mêmes. En tant qu'un plaisir ou un déplaisir s'y rattache, ces divers états de conscience forment le domaine de l'esthétique (*V.*, II, 33 et suiv.).

L'esthétique expérimentale se proposera donc trois objets : l'impression directe des représentations ou de leurs rapports; — les associations qu'elles évoquent; — l'harmonie ou les conflits que la combinaison de ces deux facteurs produit (*Z.*, 560-1).

De façon générale, l'homme tend au bonheur, si l'on entend par là une somme de plaisirs ou de conditions du plaisir. Ces états affectifs sont-ils immédiats et présents, ils rentrent sous une des *catégories esthétiques :* ils ont par exemple du charme, de l'agrément, de la beauté, s'ils sont positifs; car ils peuvent avoir aussi une qualification négative. Sont-ils au contraire considérés dans leur rapport avec leurs conditions ou leurs conséquences, ils sont dits utiles, salutaires, bons, selon une des *catégories pratiques ;* ils peuvent aussi être en cet autre sens positifs ou négatifs.

On conçoit que ces deux domaines, sans se confondre, sont en rapport, ayant tous les deux l'idée de plaisir pour centre : ce qui est positif dans l'un ressemble à ce qui est positif dans l'autre, bien plus qu'à ce qui est négatif. Ce sont respectivement les concepts de *beau* et de *bon* qui dans les deux catégories sont tout ensemble les plus élevés et les plus généraux, de sorte qu'on peut appeler parfois l'esthétique et l'éthique les sciences du beau et du bien.

Le concept de beauté désigne donc dans son sens large, qui est le plus répandu, tout ce qui possède la propriété d'éveiller *immédiatement* un plaisir : qu'il s'agisse d'une idée ou d'une statue, par exemple. Dans le sens plus étroit que l'esthétique et l'art adoptent, mais qui s'applique aussi à la beauté naturelle, un objet est appelé beau dans la mesure seulement où il a la propriété de créer un plaisir plus élevé que le plaisir purement sensible, mais immédiatement par des moyens sensibles. Cet agrément peut être produit soit par l'intelligence de rapports intérieurs à la sensation, soit par l'association à celle-ci de représentations étrangères (*V.*, II, 13-15).

Mais il est un sens encore plus strict du mot beau. Les déterminations précédentes ne nous font pas sortir de la subjectivité : de sorte que ce qui est beau pour l'un, pourrait ne pas l'être pour l'autre. A côté de ces lois *de fait*, il y a dans le plaisir et le déplaisir des rapports *de droit*, auxquels se réfèrent les règles du bon goût, et dont dépend l'éducation du goût (*Foderungsgesetze*, *V.*, II, 16). Ces lois ne sont pas opposées aux précédentes; elles ont seulement à leur imprimer une bonne direction.

Pour définir le *beau proprement dit*, qui non seulement plaît du point de vue le plus élevé, mais encore a le droit de plaire, il faut faire intervenir aussi la *valeur* du plaisir, qui ne se ramène pas purement et simplement à l'agrément, mais se subordonne à l'idée du bien; car la valeur d'une chose n'est que la mesure de sa bonté. Bref le concept du beau au sens supérieur du mot est une synthèse des deux notions de beau et de bien. — Il n'est pas inutile de rappeler que, si la langue allemande abonde précisément en ces confusions des mots *bon* et *beau*, le français semble au contraire prendre à tâche de les éviter. Ce n'est donc pas sans partialité que Fechner insiste sur les locutions allemandes qui qualifient le temps qu'il fait, l'odeur d'une fleur ou le goût d'un mets, indifféremment de « beaux » ou de « bons » (*V.*, II, 16, 22 et suiv.).

Le concept du vrai complète cette trinité de valeurs. On peut distinguer dans son domaine des *catégories théorétiques* positives

ou négatives, comme le doute, la vraisemblance, la croyance ou la certitude subjective et objective (*V.*, II, 31).

Fechner résume les rapports de ces trois concepts par une de ces longues et filandreuses métaphores qui rehaussent par moments le pédantisme de son style. « Le *Bien*, dit-il, est comme le maître de maison sérieux, ordonnateur de toute la conduite du ménage, soucieux du présent et de l'avenir, des fins prochaines ou lointaines; attentif à sauvegarder l'intérêt sous tous les rapports. Le *Beau*, son épouse florissante, a, sous l'autorité du chef de famille, la charge de la vie présente. L'*Agrément* est leur enfant, qui se livre au plaisir sensible et au jeu. L'*Utile*, leur serviteur, exécute les travaux manuels, et ne reçoit son pain que dans la mesure où il remplit cet office. Le *Vrai* enfin entre dans la famille comme prédicateur et professeur, entretenant la foi et la science. Il dirige les regards du Bien, conduit l'Utile par la main, et présente un miroir à la Beauté » (*V.*, II, 32. Voir XIX, 3-4).

2° *L'idée de « valeur esthétique » dans l'école contemporaine.*

Fechner n'est arrivé en définitive qu'à des résultats peu précis dans cette détermination, dite expérimentale, des concepts fondamentaux. Il reproche à « l'esthétique philosophique » de les prendre *a priori* et sans critique pour points de départs. Lui-même n'expose cependant guère la méthode qui l'a conduit à ces hypothèses; et, si elle a été suffisamment expérimentale, il faut l'en croire sur parole.

Leur pire défaut, c'est de dissimuler, sous des formules peu claires, le problème fondamental de la *valeur esthétique*. Fechner le ramène brièvement à deux éléments : d'abord la supériorité de certains plaisirs sensibles parmi les autres, due soit à une analyse interne plus grande, soit à de plus nombreuses associations extrinsèques; ensuite leur subordination aux lois de la moralité. Mais nous verrons que son œuvre laisse les deux premiers éléments dans la confusion, et le dernier dans l'ombre. Un trop grand nombre de ses disciples ont négligé cette question capitale : sous prétexte de faire de l'esthétique une science, ils en font une branche de la psychophysiologie ou de la psychologie pure. La constatation spéculative des faits leur cache la recherche normative des valeurs [1].

[1] Notons que J. Sully (*a*, fin) essayait, presqu'en même temps que Fechner, d'intégrer cette recherche dans l'hédonisme; il indiquait même déjà, mais sans

Par bonheur, le problème a repris récemment sa véritable place. Wundt a imposé avec autorité sa distinction des trois sciences normatives : morale, logique et esthétique. Reprenant et dissociant avec subtilité cette conception, Witasek (*a*, 164 et suiv.; *b*, 372-5) estime que la valeur n'a pas le même sens dans l'esthétique et la logique, que dans la morale : elle est ici fondamentale et là, dérivée ; une chose est bonne parce qu'elle a une valeur : c'est là son essence; une chose logique ou belle n'a de valeur que parce qu'elle est logique ou belle : ce n'est qu'une conséquence de son essence. L'objet dit esthétique est l'objet de deux sortes d'états affectifs : un sentiment esthétique, état représentatif, identique à la jouissance esthétique ; et un sentiment de valeur, ou jugement basé sur la jouissance, mais qui n'est nullement identique à elle.

En un sens assez voisin, mais avec plus d'exagération, Pflaum estime qu'entre l'esthétique scientifique qui a pour objet, comme toute science, l'analyse et la synthèse des états de conscience, et l'esthétique normative, qui a pour objet la valeur esthétique, il y a un antagonisme irréductible : une esthétique scientifique est parfaitement possible ; mais une esthétique normative ne peut être scientifique : c'est en ce sens seulement que l'esthétique n'est pas susceptible de science, comme Kant le prétendait, à tort, d'une façon absolue. Le but essentiel de l'esthétique, c'est l'appréciation purement intensive des états de conscience.

Critiquant les théoriciens allemands contemporains, Cohn (*c*) constate que les esthéticiens psychologues se voient obligés de compléter la psychologie soit par des considérations métaphysiques ou extra-scientifiques, comme Groos ; ou bien ils incorporent l'idée de valeur dans leur conception des faits psychologiques, comme Lipps, Külpe, Conrad Lange; ou bien ils veulent, par impossible, rester exclusivement psychologues, comme Carl Lange ou Eisler. Cohn distingue pour sa part deux aspects de l'esthétique : envisagée à un point de vue critique, elle est comme la logique et la morale une science normative : le concept de valeur y est essentiel, le beau a quelque chose d'obligatoire (*Gesollt-charakter, Forderungs-charakter*), il a une valeur supra-individuelle, c'est-à-dire universelle dans un milieu social déterminé ; en d'autres termes, il dépasse l'agrément pur et simple.

Mais si la négation ou l'oubli du problème de la valeur sont des positions intenables, ces dédoublements du concept de l'es-

grande confiance, l'étude sociologique et historique comme la seule solution possible, de même qu'elle est la seule ressource de l'utilitarisme en morale.

thétique n'en sont pas une solution. D'abord le refus d'identifier le sentiment intellectuel et le désir qui en dépend, nous fait sortir des principes de l'hédonisme. Ensuite, après avoir séparé deux sortes de faits, on est assez embarrassé pour indiquer leurs rapports, qui restent fort arbitraires. Il faut certes distinguer la valeur esthétique de la valeur logique ou de la valeur morale. S'il y a trois sciences normatives, il y a trois façons au moins d'être normatif; il y a plusieurs sortes de valeur. Mais peut-être, en cherchant exclusivement dans l'analyse de l'individu physiologique ou psychologique les sources de cette différenciation, l'école moderne fait-elle en partie fausse route : nous verrons que c'est au-dessus de l'individu, dans les caractères distinctifs des diverses fonctions sociales, qu'il convient en outre de chercher.

Ainsi le développement postérieur de l'école hédoniste invite clairement à dépasser le point de vue originaire de Fechner pour approfondir la notion de valeur. Il en est de même pour l'idée connexe du plaisir esthétique. La plupart des psychologues récents qui ont essayé de constituer scientifiquement une doctrine hédonique ont compris que, le principe une fois posé, la distinction du plaisir qui n'est que plaisir et du plaisir qui est esthétique reste un problème fondamental; et que le caractère « immédiat » du plaisir esthétique est absolument insuffisant à cette discrimination (Voir par exemple von Hartmann, 354).

Grant Allen a publié, peu après la *Vorschule* de Fechner, une *Esthétique physiologique* qui, par ses prétentions scientifiques, a le droit d'être pleinement rattachée à « l'esthétique d'en bas ». Le plaisir est pour lui, comme pour la plupart des évolutionnistes, le signe et l'efflorescence d'une activité utile à l'être, et normale dans sa vie. Les plaisirs esthétiques sont précisément parmi les autres les moins utiles, et, par conséquent, ceux qui s'exercent de façon désintéressée; par une conséquence qui n'est que secondaire, ils peuvent être partagés à la fois par un grand nombre d'êtres. D'accord avec les faits, cette conception exclut facilement du domaine esthétique les impressions mécaniques, caloriques ou chimiques. Seules les vibrations du son et de la couleur sont susceptibles de s'exercer librement dans le seul but de s'exercer. Comme les plaisirs esthétiques, d'ailleurs, les jeux esthétiques doivent être distingués parmi les autres jeux : passifs ou réceptifs, les jeux sont beaux ou laids; actifs, au contraire, comme la chasse ou la course, ils restent de simples jeux. « Le beau esthétique est ce qui provoque le maximum de stimulation avec le minimum de fatigue ».

Cette double distinction est assurément ingénieuse. Mais d'abord, il y a de l'activité partout, et dans la perception esthétique plus peut-être que dans les autres, en dépit de l'apparence. Ensuite, on ne remarque pas assez combien la théorie du jeu, malgré l'autorité de Spencer, est contradictoire avec la doctrine évolutionniste du plaisir et avec les lois générales de l'évolution. Le plaisir, en effet, n'est selon cette hypothèse que le signe d'une activité vitale; et la beauté est le maximum de plaisir concilié avec le minimum d'utilité vitale. Autant dire que l'idée de beau est chargée de concilier deux contradictoires, ou que cette contradiction est invoquée pour couvrir honorablement une ignorance.

Le défaut n'est d'ailleurs pas particulier à l'évolutionnisme. Kant ne caractérisait-il pas le beau comme une universalité sans concept, alors que l'universalité est inintelligible ailleurs que dans les concepts; et comme une finalité sans représentation d'une fin, alors que la finalité n'existe que dans notre représentation? Dans toutes les écoles, les théories trop simplistes inclinent fâcheusement à exprimer les caractères spécifiques d'une notion par la combinaison contradictoire de deux autres. S'il reste un mystère dans la beauté, il faut en convenir franchement; mais on ne gagne rien à le remplacer par une énigme.

Au reste, l'évolutionnisme conséquent abandonne ou transforme l'idée de jeu. Déjà Darwin inclinait, d'après ses études sur les animaux et surtout sur les oiseaux, à faire d'un instinct fort sérieux, l'instinct sexuel, la base du sentiment esthétique : c'est voir dans celui-ci le contraire d'un jeu, d'une dépense de forces superflues, comme l'entendent Allen ou Spencer. Au reste, l'idée même de jeu demanderait une analyse plus sévère, et si elle a pour base, comme l'a montré Groos (*b*), l'apprentissage des instincts futurs ou l'entraînement et l'éducation des tendances, elle n'est nullement un superflu, une activité libre : il apparaît de plus en plus que jeu et désintéressement sont deux notions à dissocier. Dès lors, l'hédonisme évolutionniste n'a plus de base, ou son explication du beau plus de caractère spécifique.

L'analyse de l'hédonisme présentée par Rutgers Marshall est plus proche des faits. Les phénomènes affectifs de plaisir et de douleur, ou, par un néologisme assez inutile, les phénomènes « algédoniques » dérivent des rapports de supériorité, d'infériorité ou d'équivalence qui s'établissent entre la quantité de force en réserve dans un organe au moment d'une impression, et la quantité de force nécessaire à la réaction normale de cet organe :

de là les trois nuances affectives de tout état psychologique quelconque : le plaisir, la douleur, et l'indifférence, leur limite commune (*a*, 359 et suiv. ; *c*, chap. IV ; *d*, chap. III).

Nos états d'âme étant tous à quelque degré affectifs sont tous susceptibles de qualification esthétique. Mais on nomme esthétiques plus spécialement ceux d'entre eux qui peuvent être rappelés de façon permanente. Telle est la part de vérité que présente le principe classique de l'universalité du beau, et c'est ainsi qu'il faut l'entendre : la permanence de l'agrément et celle du désagrément dans le souvenir définissent la beauté et la laideur, tandis que les plaisirs ou les douleurs inesthétiques ne conservent pas leurs caractères en permanence dans notre mémoire. Le domaine esthétique est donc celui des plaisirs rendus relativement persistants soit par la nature peu susceptible d'excès des sensations supérieures qui les produisent, soit par leur riche complexité, qui permet à l'attention d'y trouver un aliment varié, toujours renouvelé et par suite plus durable. Par là s'expliqueraient à la fois la stabilité relative de ces états, et leurs variations ou leurs oppositions individuelles, car le champ des plaisirs les plus permanents comporte une « équation personnelle » ; enfin leur évolution dans l'humanité, chaque âge plaçant son plaisir dans le développement d'une activité différente : tantôt violente, tantôt idéale, religieuse ou sentimentale. La distinction des plaisirs supérieurs et inférieurs dérive encore de ce que les premiers seuls paraissent, à la réflexion, dignes d'être perpétués (*a*, 457 et suiv. ; *b*).

Toutes les lois qui ont été invoquées se ramènent aux lois psychophysiologiques, positives ou négatives, de la production (*c*, 305 et suiv. ; *d*, chap. V) et de la conservation du plaisir (*c*, 335 et suiv. ; *d*, chap. VI) : l'harmonie, l'unité dans la variété, la vaisemblance, l'adaptation à une fin, et tant d'autres.

Bref c'est une loi que tout état de conscience est en principe agréable ou désagréable à quelque degré, et par conséquent à quelque degré esthétique. Mais quatre nuances principales peuvent être distinguées dans la durée de ces affections. Ce caractère de permanence peut nous apparaître en fait et actuellement, mais sans aucune garantie de persistance : tel est le « domaine du jugement esthétique individuel et momentané » ; — ou bien nous inférons cette permanence pour nous seuls et d'après la connaissance générale que nous avons de nos propres goûts : c'est le « domaine relativement stable du jugement esthétique individuel » ; — nous l'estimons encore d'après l'opinion avérée de tous les hommes instruits, constituant ainsi le « domaine des person-

nes de haute culture »; — il existe enfin d'autres états que nous voudrions voir plaire constamment à nous et aux autres à la fois : c'est le « domaine esthétique idéal » (*c*, 154 et suiv.; *d*, chap. IV).

La détermination de ces quatre « champs » du plaisir esthétique est une tentative importante pour élever l'hédonisme au rang de science, et même de science normative. Mais les conditions de cet *idéal* et les raisons d'être de ce *désir* ne sont pas suffisamment définies; elles seraient pourtant seules essentielles, puisque seules elles nous élèvent réellement au-dessus du champ du plaisir purement individuel et sensoriel.

On ne peut donc pas dire que l'évolution de l'esthétisque hédoniste lui ait encore permis d'atteindre scientifiquement son objet. Nous aurons à nous demander si cette impuissance actuelle ne serait pas destinée à devenir définitive.

3° *L' « esthétique d'en haut » et l' « esthétique d'en bas ».*

La connaissance humaine s'efforce de se fonder et de se développer par un double procédé, qui trouve sa place dans l'esthétique comme partout : elle procède *par en haut,* quand d'idées très générales elle descend aux particularités; *par en bas,* quand elle s'élève au contraire du particulier au général.

Il y a donc une esthétique déductive, qui adopte pour points de départ des concepts, comme ceux de beauté, d'art, de style. Elle les situe dans le système des concepts les plus universels, et les met particulièrement en rapport avec les idées de bien et de vrai. Volontiers même elle s'élève encore de là aux notions d'absolu, de divin, d'activité créatrice. Elle redescend ensuite, de ces hauteurs sereines, au domaine terrestre où le beau réside dans le temps et dans l'espace.

Il existe d'autre part une esthétique expérimentale, qui prend pour point de départ l'expérience de ce qui plaît ou déplaît, et fonde sur elle tous ses concepts et toutes ses lois. Par une généralisation progressive, et non sans combiner les lois du plaisir avec celles du devoir, auxquelles elles doivent toujours rester subordonnées, elle arrive ainsi à constituer un système de faits et de lois aussi universel qu'il est possible (*V.*, I, 1).

Le créateur de la psychophysique est en même temps trop profondément métaphysicien pour croire que l'empirisme est la démarche unique et définitive de la pensée. Selon lui, les deux points de vue qu'on peut appeler l'un *philosophique* et l'autre *empirique,* ne s'opposent pas véritablement. Ils ne sont que les

deux directions opposées dans lesquelles on peut toujours parcourir le même domaine. Bien loin de s'exclure, ces deux méthodes se facilitent l'une à l'autre leur tâche commune.

Elles ont d'ailleurs chacune des avantages, des difficultés et des dangers particuliers. L'esthétique d'en haut est séduisante; mais elle est actuellement impuissante; elle ne peut être qu'une esthétique future. L'esthétique d'en bas, en revanche, expose le chercheur à séjourner longtemps dans des détails d'un intérêt secondaire, comme le fait en particulier l'école anglaise. Cette tâche, parfois ingrate, est pourtant de nos jours la seule féconde. Sans doute, par dessus l'esthétique empirique, s'il n'y a pas encore, il peut y avoir une esthétique philosophique de plus haut style, comme une philosophie de la nature peut s'élever au-dessus de la physique et de la physiologie. Mais dans les deux cas, jamais la vraie philosophie ne peut ni se fonder *à priori*, ni se substituer à ces sciences : elle doit les prendre comme des bases nécessaires (*V.*, I, 2-3).

Ne pourrait-on combiner les deux principes, éclairer et diriger la marche inductive et ascendante par des idées venues d'en haut? Mais rappelons-nous que la physique, lorsqu'elle a voulu se guider sur la philosophie de la nature, s'est toujours fourvoyée. C'est vouloir éclairer le chemin avec une lumière éteinte ! Fonder la beauté dans la nature de Dieu, c'est se contenter d'une phrase sonore (*V.*, I, 4-5; II, 38).

Une esthétique générale a deux objets essentiels : la définition des *concepts* esthétiques; l'établissement des *lois* qu'ils suivent, et dont la théorie de l'art contient les plus importantes applications. L'illusion de l'esthétique philosophique est de substituer les concepts aux lois, de chercher dans les définitions conceptuelles à la fois les questions essentielles et les réponses; tandis que l'esthétique expérimentale n'en fait qu'un point de départ, une définition de mots, qui s'appuie sur l'usage pour le préciser seulement.

Le savant n'explique pas le mouvement d'un corps en le classant parmi les diverses formes du mouvement; mais en le rapportant aux lois de la mécanique ou à la considération d'un but. De même, en face d'un objet susceptible de qualification esthétique, certes on peut chercher légitimement à le classer parmi des concepts; mais cette tâche n'est que secondaire; la question la plus intéressante et la plus essentielle sera toujours celle-ci : pourquoi plaît-il ou déplaît-il, et dans quelle mesure a-t-il le droit de plaire ou de déplaire? Or, à cette question, les lois du plaisir,

dans leur subordination légitime à celles du devoir, donnent seules une réponse; elles sont à l'esthétique ce que les lois du mouvement sont à la physique ([1]).

II. *Les lois ou principes de l'esthétique expérimentale.*

Fechner a composé une Introduction et non un système complet. Il a donc décrit les lois esthétiques sans leur imposer encore d'unité systématique. A ce mot de *loi* il préfère celui de *principe*, parce qu'il est plus compréhensif : une loi contient des faits; un principe contient à la fois des concepts, des lois et par elles des faits (*V.*, III, 45).

Fechner a énuméré, à peu près sans ordre et à deux reprises, un grand nombre de ces « principes esthétiques » (*V.*, II-IX; XXXVI-XLIII). Il avoue qu'un ensemble systématique serait plus souhaitable qu'une telle rhapsodie. Mais il n'est qu'un initiateur : la tâche de la systématisation sera plus facile à ses successeurs, et il la leur abandonne avec confiance (*V.*, Vorwort, p. IV; XXXVI, 230-1). Il a indiqué seulement quelques-unes des catégories sous lesquelles on pourrait ranger les lois invoquées : les principes du *seuil* et du *renforcement* sont quantitatifs; ceux de l'*unité du multiple*, de la *vérité* et de la *clarté* sont des exemples de principes qualitatifs. Ils sont en même temps primaires et formels, tandis que la loi d'*association* est un principe dérivé ou secondaire (*V.*, III, 47).

Mais Fechner n'insiste pas sur cette classification peu systématique et peu complète, puisqu'elle laisse en dehors d'elle le plus grand nombre des lois invoquées. La véritable signification des principes permet au contraire, croyons-nous, de les ranger tout autrement. Les deux premiers ne sont que des propositions de psychologie générale; les autres se rattachent à trois grandes lois fondamentales : le principe du plaisir, lui-même à la fois

([1]) *V.*, I, 5-6. — *L'esthétique d'en bas* a été représentée, selon Fechner, en Angleterre par Hutcheson, Hogarth, Burke, Hay, etc.; en Allemagne, par Hartsen, Kirchmann, Köstlin, Lotze, Œrsted, Zimmermann; dans des domaines spéciaux, comme l'optique et la musique, par Brücke, Helmholtz, Œttingen, etc.; enfin des esthéticiens *à priori*, comme Zeising, lui ont apporté indirectement d'utiles contributions (*V.*, I, 2, 6). — Quant au terme lui-même, qui a fait fortune, on en trouve déjà la première moitié tout au moins chez Herder, qui a déjà traité l'esthétique comme une science naturelle, dont les principes ne doivent pas être tirés « d'en haut » (« *Von oben herab* », *Werke*, 1877, IV, p. 46, 126 et s., 154; voir C. Siegel, *Herder als Philosoph*, Stuttgart, 1907, p. 197).

source et aboutissant de tous les autres; les principes formels; enfin la loi de l'association.

Il sera d'ailleurs toujours malaisé, remarque Fechner, de préciser, distinguer et coordonner avec clarté les lois esthétiques: ayant toujours quelque « moment » commun, elles empiètent les unes sur les autres, se combinent ou entrent en conflit, de sorte que leurs effets respectifs sont en fait souvent indiscernables.

La découverte d'une source unique de tous les plaisirs ou déplaisirs ne nous débarrasserait même pas de ces embarras : ils renaîtraient dans l'application; car ce n'est pas une loi abstraite qui dispenserait d'énoncer pour chaque cas particulier les sources particulières. Fechner s'est donc contenté, comme nous le verrons, d'indiquer en passant l'hypothèse d'un principe général du plaisir, mais sans faire fond sur elle.

Une telle esthétique, étant subordonnée à une conception générale du rôle du plaisir dans la vie, suppose une notion toute particulière de la morale. De même elle n'est point isolée des recherches psychophysiques de l'auteur, et par là, de sa métaphysique : car il a toujours prétendu relier celle-ci à celles-là.

Mais ce lien existe beaucoup plus dans l'intention que dans les faits. Fechner n'entend nullement faire dépendre son esthétique d'hypothèses plus ou moins incertaines encore : la définition qu'il a adoptée exclut même provisoirement de telles recherches du domaine de cette science : pour employer un mot assez étranger à son vocabulaire, elle doit être avant tout positive (*V.*, III, 48; voir XIII, 167).

CHAPITRE II

PRINCIPES MATÉRIELS DU PLAISIR : L'HÉDONISME ESTHÉTIQUE

I. *Rôle du plaisir dans l'esthétique : principe eudémonistique.*

Le plaisir et le déplaisir sont des intuitions immédiates que l'on ne peut définir, mais seulement éprouver. Ce sont les *sentiments esthétiques*. Les mots de satisfaction ou de bonheur, que l'on préfère parfois, ne désignent que des notions dérivées

L'élévation ou l'infériorité de ces états sont déterminées uniquement par le degré de complexité ou de simplicité des rapports que les impressions correspondantes renferment : ainsi le plaisir d'un son est moins élevé que celui d'un accord, et celui-ci moins encore que l'agrément d'une phrase, ou enfin d'un morceau de musique entier. La force ou l'intensité des plaisirs ne coïncide donc pas avec leur supériorité; mais celle-ci peut être définie sans faire intervenir nul principe, ou rationnel ou mystique, étranger à l'hédonisme (*V.*, II, 7-12).

La loi qui fait du plaisir ou du bonheur notre but essentiel dans la vie constitue le *principe eudémonistique* (*Eudämonistisches Princip*) auquel se subordonnent également, mais chacune à sa façon, les catégories esthétiques et éthiques. On ne peut rien concevoir de plus clair et de plus conforme aux faits. La force du préjugé contraire vient d'une confusion illégitime entre l'eudémonisme subjectif ou égoïste, que l'on rejette avec raison, et l'eudémonisme objectif ou universel, dont il s'agit ici ; elle vient encore d'une conception trop étroite et trop inférieure de l'idée capitale de plaisir ; enfin d'un certain nombre d'autres confusions d'ordre psychologique. Par exemple on oublie de distinguer le plaisir comme objet de notre représentation et comme moment affectif de notre sentiment : d'après un principe que nous retrouverons, nous pouvons nous représenter avec peine un plaisir que nous croyons impossible, et avec joie une douleur que nous espérons éviter. Il faut encore faire entrer en ligne de compte la soli-

darité qui unit notre plaisir à celui des autres et que l'éducation tend à renforcer dès le jeune âge, comme le font plus tard les éloges ou les blâmes publics. La croyance religieuse même agit dans un sens analogue : parmi les principes de la vraie foi, il faut certainement compter le sentiment de paix qu'elle produit (*V.*, II, 38-41. — Voir Fechner, *a*, *c*).

Ainsi élargi, le concept du plaisir est le fondement unique de toute l'esthétique de Fechner.

II. *Principe général du seuil esthétique et du renforcement.*

La notion de « seuil de la conscience » est courante depuis Herbart dans la psychologie moderne. Fechner en a tiré une de ses lois : le *principe du seuil esthétique* (*Princip der Æsthetischen Schwelle*).

Beaucoup d'objets nous laissent indifférents, bien que leur nature et la nôtre les rendent aptes à éveiller du plaisir ou du déplaisir, et qu'ils en produisent effectivement d'autres fois. Cela tient à ce que la force de l'impression objective ou le degré de notre réceptivité ou de notre attention ne dépassent pas ce qu'on appelle le *seuil*, c'est-à-dire le degré à partir duquel l'impression commence à être perceptible à notre conscience. C'est une loi générale de la psychologie, qui dépasse de beaucoup le domaine des perceptions de plaisir et de déplaisir [1] : les conditions de la conscience doivent, pour parvenir à l'éveiller, présenter, outre une qualité définie, une certaine quantité ; sans quoi l'on dit du plaisir et du déplaisir ou de leurs conditions qu'ils restent « au-dessous du seuil ».

Ces états affectifs ont des conditions internes et externes : on peut donc parler des seuils extérieur et intérieur. Ils ne sont pas indépendants l'un de l'autre : suivant le degré de l'attention, par exemple, le seuil de l'excitation extérieure doit être plus ou moins élevé, et réciproquement. Quand ces conditions restent au-dessous du seuil, on peut dire qu'elles sont *dans le sens du plaisir ou du déplaisir*, bien qu'elles ne l'aient pas encore éveillé. En effet, leur présence au-dessous du seuil n'est pas assimilable à une absence totale : elle peut se révéler soit en rendant les circonstances favorables à la production réelle de ces états affectifs, soit en les produisant effectivement par combinaison avec d'autres conditions

(1) Voir Fechner, *b*, I, 238 et s. ; *In Sachen der Psychophysik*, 1877, p. 7 ; — Foucault, 88 et s.

qui, par elles-mêmes, seraient aussi insuffisantes, mais qui sont alors intensifiées (*V.*, IV, 49-50) en vertu du *principe du renforcement ou de l'élévation du degré esthétique,* qui n'est guère qu'une application du précédent (*Princip der Æsthetischen Hülfe oder Steigerung*).

Un récit que l'on entend dans une langue étrangère, sans en comprendre le sens, présente encore pleinement l'impression du vers, du rythme ou de la rime. Cette impression est plus agréable que ne le serait celle d'un jargon irrégulier. Mais cet agrément est si mince, qu'on ne saurait lui attribuer aucune valeur esthétique importante en dehors du sens des mots; et, par conséquent, il ne dépasse pas facilement par lui-même le seuil du plaisir. Inversement, les plus beaux récits perdent tout ou presque tout leur charme quand on exprime leur contenu sous une forme prosaïque. C'est de la même façon que la mélodie et l'harmonie des sons se renforcent mutuellement.

Le fait est général, et l'on peut formuler ce principe : — « Quand elle n'amène pas de contradiction, la rencontre de conditions de plaisir peu importantes par elles-mêmes, produit un agrément résultant plus grand, souvent beaucoup plus grand que le plaisir qui correspond à la valeur affective de ces conditions prises isolément, et que leur somme pourrait justifier. Une convergence de ce genre peut même atteindre un rendement positif qui dépasse le seuil du plaisir, là où les facteurs pris à part sont trop faibles pour cela » (*V.*, V, 50-1).

Tous les cas de combinaison entre un agrément direct et une association, ou entre les formes inférieures et supérieures du plaisir, rentrent dans cette loi générale. Ainsi l'insignifiance d'un « moment » pris en lui-même ne l'empêche pas d'apporter une contribution parfois importante à la beauté d'un ensemble. L'analyse des œuvres d'art suppose à chaque instant cette loi (*V.*, V, 52).

On voit que ces deux principes connexes, et qui en réalité n'en font qu'un, ne sont nullement des lois propres à l'esthétique : ce ne sont que des faits de la psychologie générale. Il faut avouer qu'ils ne gagnent pas en précision à passer dans ce domaine : leur détermination dans chaque cas particulier serait évidemment toute subjective et arbitraire.

III. *Principes dérivés du plaisir.*

1° *Action du contraste sur le plaisir : principes esthétiques du contraste ; de la progression ; du dénouement.*

Un grand nombre de lois particulières dérivent du principe fondamental du plaisir.

Fechner a groupé ensemble trois effets originaux mais solidaires du *contraste* (*Princip des ästhetischen Contrastes, der ästhetischen Folge und Versöhnung*). Il ne considère pas seulement sous ce nom le renforcement réciproque de sensations très différentes, comme le rouge et le vert, le blanc et le noir ; mais l'excitation spéciale que toute opposition quelconque exerce par elle-même sur l'esprit, et qu'aucune excitation simple ne pourrait produire. Ce n'est pas une de ces impressions, ni leur somme, c'est la représentation ou la sensation du contraste lui-même qui vient alors dominer et modifier les excitations particulières, agissant sur les deux dans la simultanéité ; dans la succession, parfois sur la dernière seule.

Il faut toutefois que le sentiment de cette différence dépasse un « seuil » déterminé ; et les impressions doivent être comparables entre elles, et même aussi semblables que possible en dehors des points en opposition : car il y a des contrastes entre les couleurs, mais non entre des couleurs et des sons. Ainsi le connaisseur instruit par l'histoire de l'art trouve, par comparaison avec les productions antérieures, du plaisir à des œuvres imparfaites où le profane, qui ne les rapproche que de la forme plus achevée des œuvres modernes, ne constate que des motifs de déplaisir.

Ce principe est d'un emploi très général. La combinaison de l'action émoussante avec le contraste, la comparaison de notre plaisir actuel avec un plaisir passé, ou avec celui d'une personne aimée ou détestée, peuvent créer des complications subtiles ; mais elles ne sont des dérogations qu'en apparence (*V.*, XXXVIII, 232-4).

Le *principe du dénouement ou du rachat esthétique* (¹) est un cas particulier de contraste. Supposons qu'un plaisir et un déplaisir, en se succédant, se compensent mutuellement : s'ils agissent uniquement par eux-mêmes, l'effet esthétique devra être neutre ; il ne l'est point si une perception de contraste se produit : c'est qu'elle surajoute alors à l'effet moyen des deux excitations un

(¹) Le mot *Versöhnung* (à la fois *réconciliation, expiation, rédemption* et *rachat*) n'a pas d'équivalent exact en français.

plaisir ou un déplaisir secondaires. Cette jouissance particulière peut même compenser ou surpasser un excès de désagrément, pourvu qu'il ne soit ni trop grand ni trop durable.

Le mot « *Versöhnung* » désigne le rachat ou la compensation d'une cause de douleur par la succession, réelle ou représentée, d'une cause d'agrément amenant un équilibre ou une supériorité du plaisir définitif. Il a été réservé jusqu'ici aux plus hauts domaines de l'esthétique et en particulier de la théorie de l'art : le dénouement heureux d'un roman ou d'une tragédie à péripéties dramatiques est un cas de *Versöhnung*. On peut étendre ce concept à des faits plus élémentaires, comme la résolution agréable d'une dissonance musicale par une consonance appropriée : on sait que la succession inverse, ou la production d'une consonance mal choisie, serait au contraire pénible (*V.*, XXXVII, 238-9).

Si nous prenons plaisir à des impressions désagréables en soi, comme celle d'une marche funèbre ou d'un dénouement triste, c'est grâce au phénomène du rachat esthétique. Cette compensation a plusieurs sources : l'idée même des actions représentées, quand elles nous montrent deux maux se niant l'un l'autre, tels le châtiment et la faute; le fait que l'expression mesurée de la tristesse tend à soulager bien plus qu'à aggraver un état d'âme triste : si rien ne nous cause objectivement ce sentiment, nous sentons facilement ce pouvoir de compensation avec plus de force que la tristesse d'un état d'âme qui nous reste tout extérieur. On peut ajouter que nous aimons à recevoir des impressions fortes et d'ordre varié. L'essentiel est que dans l'ensemble le plaisir l'emporte. Ce serait une illusion de croire que l'intérêt d'un drame dont le dénouement est triste réside surtout dans cette conclusion, dont l'impression est parfois médiocre : c'est l'ensemble de l'œuvre qu'il faut considérer. Au reste beaucoup de mélodies ou de tragédies sont manquées en cela que les impressions désagréables y sont mal « rachetées ».

En définitive, l'effet en question relève de la conviction tacite que dans le monde aussi tout concourt à un dénouement heureux; et que l'œuvre d'art doit sur ce point surpasser la nature et présenter déjà en elle-même cette conclusion (*V.*, XX, 16-17)

Les exceptions à ce principe ne sont qu'apparentes : même les romans ou les drames qui « finissent mal » supposent la pensée d'une justice divine ou immanente au monde. Une telle compensation est un « moment » nécessaire de toute œuvre conçue selon les règles de l'art. D'ailleurs nous verrons que la représentation peut constituer un plaisir par elle-même, que son objet soit agréa-

ble ou non. Et même, à l'inspection d'une œuvre d'art, l'idée d'une action rédemptrice de l'art en général nous est tellement présente que nous la lui attachons dès l'abord, de sorte que cette promesse d'un triomphe définitif du plaisir accompagne et adoucit les impressions désagréables que nous y rencontrons. Nous sommes d'autant plus déçus quand cette promesse n'est pas tenue (*V.*, XXXVII, 239-240).

De la loi du contraste dérive encore le *principe de la progression esthétique.* Lorsque deux degrés divers de plaisir ou de déplaisir se succèdent immédiatement, l'effet esthétique résultant est tout à fait différent suivant que l'on va du plus petit au plus grand plaisir, ou inversement; c'est-à-dire suivant que la progression est positive ou négative. Dans les deux cas, un plaisir ou un déplaisir secondaires spéciaux se surajoutent et viennent renforcer, diminuer ou même renverser le résultat moyen des deux excitations considérées.

C'est naturellement un effet positif que l'on recherche, aussi bien dans la dégustation d'une série de vins, ou dans un voyage à travers une contrée, que dans l'inspection d'une série de tableaux. Pour l'obtenir, il faut que la succession ne soit ni trop lente ni trop rapide, afin qne le contraste soit réellement perçu, sans que d'autre part la loi de la satiété vienne émousser notre impression (*V.*, XXXVII, 234-7).

2° *Action de l'habitude sur le plaisir : — principes de l'addition, de l'exercice, de l'action émoussante, de l'accoutumance, de la satiété ; — de la persistance, du changement et de la juste mesure de l'activité; — du juste milieu.*

Les lois de l'habitude, en s'appliquant au plaisir, engendrent les *principes de l'addition, de l'exercice, de l'action émoussante, de l'accoutumance, de la satiété* (*Principe der Summirung, Uebung, Abstumpfung, Gewöhnung, Uebersättigung*). Ils sont les antagonistes des principes dérivés du contraste, et ces deux sortes d'effets opposés ne sont pas faciles à concilier.

Toute excitation exige une certaine durée pour devenir sensible. Ce fait peut être considéré comme une application de la loi du seuil, en vertu de laquelle il est nécessaire, pour que nous percevions les impressions, qu'elles s'additionnent jusqu'à certaines limites et que la sensibilité soit déterminée à les recevoir. Quand l'excitation reste égale et continue, l'impression va croissant jusqu'à un degré maximum qu'on peut appeler sa « pleine force »,

très différente de sa « fraîcheur », malgré la confusion usuelle. Tel est le *principe de l'addition* (*V.*, XXXVIII, 240).

Quand une telle croissance est interrompue avant sa pleine force et qu'elle reprend ensuite, sans que l'intervalle soit ni trop long, ni trop rempli de représentations interférentes, la deuxième impression reçoit quelque chose de la première, et sa période d'accroissement s'en trouve raccourcie. Cette action du *principe de l'exercice* rend sensibles des modifications de plus en plus ténues ou des rapports de plus en en plus élevés à mesure que l'attention se répète ou se continue (*Ib.*, 241).

Mais l'excitation se poursuit-elle après qu'elle a atteint sa pleine force et sans qu'une interruption ait eu le temps de reconstituer la réceptivité primitive : alors son effet diminue, et c'est une loi que la sensibilité *s'émousse :* effet d'autant plus rapide et plus fort que l'impression a été plus durable, plus fréquente et plus intense. Les agréments et désagréments moyens se comportent à cet égard de la même façon; mais les grandes douleurs subissent beaucoup moins cet effet que les grands plaisirs : que l'on compare la durée d'un mal de dents et celle d'un plaisir sensoriel équivalent, si l'on peut parler ici d'équivalence! — Cette conception de la conscience humaine serait assez pessimiste. Fechner la corrige par la considération optimiste d'une finalité universelle de la nature, que nous retrouverons (*Ib.*, 241-2; voir XLIII).

On observe, dans le même sens, que, si l'habitude peut facilement changer le plaisir en son contraire — satiété ou dégoût —, il est plus difficile de transformer la douleur en plaisir en la faisant durer. Ce fait pourtant peut se produire : c'est le cas pour l'enfant qui s'habitue au tabac ou à la bière, pour l'occidental qui goûte du vin grec chargé de poix. Mais des conclusions catégoriques sur ce point seront toujours factices tant qu'on n'aura pas pénétré les conditions psychophysiques fondamentales de l'activité de nos organes (*V.*, XXXVIII, 243).

La loi de l'habitude proprement dite est de créer un besoin par l'*accoutumance* à une excitation primitivement agréable ou même indifférente, et qui n'est plus à la longue la cause d'aucun plaisir positif. La douleur aussi devient de plus en plus indifférente par l'habitude; mais sa suppression peut causer un plaisir par elle-même : au sortir d'une atmosphère viciée dont on ne sentait nullement le désagrément, respirer l'air pur est un plaisir.

Quand l'action d'une excitation agréable va jusqu'à la satiété, non seulement l'effet de l'habitude cesse de se produire, mais ce *rassasiement* peut servir à combattre une habitude antérieure en

la détruisant. Moyen dangereux d'ailleurs, et parce que la satiété est un excès nuisible en lui-même, et parce que l'habitude peut renaître par la suite. Ainsi les confiseurs laissent leurs apprentis se rassasier d'abord de friandises pour être sûrs d'eux par la suite. Ainsi encore l'amour exclusif d'une mode nous précipite, par satiété, dans la passion d'une mode précisément opposée.

Les effets de ces divers principes ne sont pas nécessairement concordants. Dans un objet d'art, qui éveille à la fois des impressions esthétiques supérieures et inférieures, leurs conflits seraient l'occasion d'une casuistique fort délicate (*Ib.*, 244-5).

La *persistance* ou le *changement dans le genre d'occupation* (*Princip der Beharrung und des Weschels in der Art der Beschäftigung*) peuvent être une cause de plaisir ou de déplaisir par eux-mêmes, que l'occupation prise à part soit agréable ou désagréable. C'est pourquoi ce principe mérite d'être distingué des lois de l'habitude et de l'unité, avec lesquelles il se rencontre : le besoin de variété, par exemple, peut être tiré indifféremment de l'un ou des autres. Ses effets oscillent entre certaines limites, qui donnent l'impression soit de la fatigue, soit du trouble et de l'interruption : le travailleur dérangé au milieu d'une étude connaît bien celle-ci. Le désir de la nouveauté est vif en revanche, aussi bien chez l'homme que chez l'enfant, tant dans les activités spirituelles que corporelles (*Ib.*, 246-9, 251).

Le *principe de la mesure et du changement dans le degré de l'occupation* (*Princip des Masses und Wechsels im Grade der Beschäftigung*) s'applique à la quantité comme à la qualité. L'homme est astreint pour son bien-être à des alternatives de repos et d'efforts : témoin la veille et le sommeil. L'excès et le défaut d'activité déplaisent chacun à sa façon, par la fatigue ou par l'ennui. Cette exigence d'une moyenne normale entre souvent en conflit avec les autres lois de l'activité. Elle varie extrêmement suivant la nature physique ou psychologique des individus considérés. On peut cependant dire que l'homme préfère en général un excès dans les excitations réceptives plutôt que dans les excitations actives. L'empressement du public à lire les nouvelles des grandes catastrophes ou des crimes et une partie du plaisir du sublime s'expliquent par cet agrément des émotions réceptives, qui surpasse l'horreur des scènes représentées (*Ib.*, 250-3).

Quand un objet est soumis dans notre intuition à des variations accidentelles de grandeur ou de forme, il semble que, toutes choses égales d'ailleurs, c'est la valeur moyenne qui, au point de vue esthétique, emporte les préférences; tandis que les

autres au contraire plaisent moins, ou même, passé certaines limites, déplaisent dans la mesure où elles s'écartent du juste milieu. Cette loi constitue le *principe du milieu esthétique* (*Princip der ästhetischen Mitte*).

Fechner croit que la véritable *valeur normale* n'est pas exactement la moyenne arithmétique, mais plutôt, comme nous le verrons, cette valeur, ordinairement voisine, par rapport à laquelle les déviations deviennent d'autant plus rares qu'elles sont plus grandes. Ce choix ne peut guère se justifier démonstrativement; la valeur mathématique exacte du rapport a d'ailleurs peu d'importance pratique. L'essentiel est de remarquer l'existence d'une valeur moyenne qui plaît, toutes choses égales d'ailleurs, plus que celles qui s'écartent d'elle.

Ainsi Fechner n'est nullement conduit à cette loi par une superstition mathématique. Il la considère bien plutôt comme un cas particulier du principe de l'habitude, auquel il la rattache : car les types moyens sont ceux qui se présentent le plus souvent à notre expérience. L'appréciation de la beauté humaine en est l'exemple : nous préférons le nez droit des Grecs, qui est une moyenne entre les nez retroussés et crochus ; ou la taille moyenne, milieu entre les statures du nain et du géant.

Si, par contre, ces deux excès dans la taille peuvent être un objet de curiosité, c'est par leur rareté ou leur nouveauté, non par leur excès lui-même, qui reste en soi une laideur; et si une stature un peu supérieure est préférée à une taille moyenne, c'est parce qu'elle éveille accessoirement la notion de force; si la grandeur des yeux, la petitesse de la bouche ou des pieds sont préférées, c'est que l'idée d'une nature noble ou idéale s'y attache. Des conflits ou des combinaisons expliquent donc, ici encore, ces déviations apparentes (*V.*, XLII, 260-2).

3° *Action de la suggestion : — principes de l'expression du plaisir et du déplaisir ; — du plaisir secondaire de la représentation.*

A côté du contraste et de l'habitude, on peut rattacher au fait psychologique de la suggestion une forme très importante et pour ainsi dire paradoxale du plaisir esthétique. Fechner en a fait une loi indépendante : le *principe de l'expression du plaisir et du déplaisir (Princip der Æusserung von Lust und Unlust)*.

Nos jouissances et nos peines sont liées à des manifestations extérieures, soit innées et instinctives, soit acquises par l'éducation et conventionnelles. L'expression du plaisir est naturelle-

ment dans le sens du plaisir; celle de la douleur, dans le s ns de la douleur. De là notre tendance à manifester extérieurement celle-ci comme celui-là, et notre répugnance, quand nous sommes dans l'un de ces états affectifs, à produire les expressions de l'état contraire.

Les manifestations affectives de notre milieu agissent de même sur nous ; elles peuvent être gaies quand nous sommes tristes ou inversement ; elles peuvent s'accorder avec notre état d'âme : cette rencontre des deux sortes d'expressions produit des effets compliqués de conflit ou d'accord, aux points de vue soit de la forme, soit du contenu de notre pensée. Les effets complexes, tantôt agréables, tantôt pénibles, produits par une musique triste sur un homme gai, ou inversement, en sont le meilleur exemple (*V.*, XL, 254-5 ; — voir XIII, 168 et suiv.).

Fechner exprime encore sous la forme d'une loi un autre effet de la suggestion. La représentation peut produire deux sortes de plaisirs ou de déplaisirs. Ce sont d'abord des états primaires, nés de divers rapports des représentations, comme l'harmonie, la vérité ou l'unité du divers ; ils ne présupposent pas un agrément donné, mais le produisent par eux-mêmes. Ce sont ensuite des états secondaires de plaisir ou de déplaisir, issus de la représentation d'agréments ou de désagréments personnels ou étrangers, passés ou futurs : ainsi l'espoir et la crainte, l'amour et la haine, la compassion et la joie partagée. Des états affectifs abstraits ne sont d'ailleurs pas représentables comme concepts purs ; nous pensons plus concrètement des situations ou des conséquences agréables ou désagréables. A l'état confus, cette pensée joue un rôle subordonné dans la loi d'association esthétique. Les *principes du plaisir et du déplaisir secondaires de la représentation* sont les lois que suit la représentation du plaisir ou du déplaisir à l'état clair (*Principe der secundären Vorstellungs-Lust und Unlust*).

Leur application ne laisse pas d'être fort ambiguë. Il ne suffit pas de penser à un plaisir pour être dans la joie : le souvenir d'un bonheur peut produire le regret ; la vue du plaisir des autres, l'envie. Fechner croit cependant pouvoir dire que de façon générale la représentation d'un plaisir, même lorsqu'il ne nous intéresse pas personnellement, est agréable à notre imagination, et celle d'une douleur est désagréable par elle-même (*V.*, XLI, 256-7).

La loi générale du phénomène, non plus dans l'absolu, mais relativement à nous, c'est que nous avons de l'agrément à nous représenter un plaisir à un point de vue positif, c'est-à-dire comme

une possession présente, passée ou future; et de la douleur à nous représenter un plaisir, au point de vue négatif, comme une privation quelconque.

Ainsi s'expliquent des faits complexes et délicats, comme les vicissitudes que peut nous causer le souvenir tantôt agréable, tantôt pénible d'un bonheur passé; ou la subtilité de ces alternatives de plaisir et de douleur qui, lorsqu'il y a prédominance définitive du plaisir, constitue le sentiment élégiaque (*Ib.*, 257-8).

Cette loi semble présenter beaucoup d'exceptions. De fait, il y a des tempéraments mélancoliques ou pessimistes, et beaucoup d'êtres prennent plaisir à la cruauté. Mais malgré le pessimisme nos instincts font normalement pencher la balance vers le plaisir, de même que chez le croyant le sentiment de la foi élimine spontanément des représentations, théoriquement très fortes, mais contraires à cette foi. Et le plaisir des spectacles cruels s'explique, soit négativement par le contraste agréable de notre état avec la souffrance des autres, soit surtout par le plaisir que donne toute excitation réceptive forte.

Fechner peut néanmoins à peine dissimuler le caractère tout formel de ces solutions : car en présence de ce phénomène de la suggestion nous ne pouvons jamais déterminer avec quelque sûreté quand et comment une même représentation du plaisir ou de la douleur sera en définitive agréable, et quand désagréable (*Ib.*, 259-260).

CHAPITRE III

PRINCIPES FORMELS DU PLAISIR : L'ESTHÉTIQUE COMME SCIENCE EXACTE

Le plaisir peut être direct, comme l'agrément d'un beau son, ou indirect, comme les associations que ce son éveille. A un autre point de vue, le plaisir direct ou indirect peut être matériel, comme la douceur d'un timbre, née de son « contenu » ; ou formel, comme la consonance d'un accord, qui consiste en rapports définis entre des vibrations.

Les esthéticiens ont trop négligé jusqu'aux temps modernes l'étude de cette dernière source de plaisirs, qui se prête particulièrement à l'expérimentation exacte. Le *pourquoi* de cette action, Fechner est trop profondément empiriste pour en faire l'objet principal de sa recherche. Mais le *comment* est la matière de ses études expérimentales. C'est la partie la plus originale de son œuvre. Il appelle « principes formels supérieurs » les plus générales des lois qui président à ce plaisir formel immédiat. Par analogie, on pourrait nommer « principes formels inférieurs » ou « élémentaires » les déterminations numériques les plus satisfaisantes, ou « rapports normaux ». Quel que soit leur mélange intime avec tous les autres dans chaque cas particulier, ces plaisirs « formels » peuvent et doivent être étudiés à part. C'est le postulat fondamental de l'esthétique expérimentale proprement dite.

I. *Les principes formels supérieurs.*

1° *Principe de l'unité synthétique du multiple.*

Le *principe de l'unité synthétique du multiple* est des plus importants (*Princip der einheitlichen Verknüpfung des Mannigfaltigen*). Le besoin d'une diversité dans les moments de nos occupations, et en même temps celui d'une certaine unité dans cette multiplicité spatiale ou temporelle, est une tendance innée dans l'homme. Quand nous sommes dans une attitude réceptive vis-à-vis d'un

objet (car l'esthétique n'a pas à s'occuper réellement de l'attitude active), l'absence de diversité crée les sentiments pénibles de monotonie, d'uniformité, d'ennui, de vide, de nudité ou de pauvreté; l'absence d'unité amène les impressions désagréables de dispersion, d'éparpillement, d'incohérence ou même de contradiction.

Cette convergence partielle est nécessaire pour qu'un objet agisse sur nous « dans le sens du plaisir ». Ses formes les plus simples supposent une unité d'intuition et par suite une identité des parties ou une égalité qualitative. Mais elle peut être une unité supérieure et synthétique, résidant dans la convergence des parties d'un tout vers un certain but, conformément à une certaine idée, ou dans la liaison causale d'un processus qui dépend d'une seule loi (*V.*, VI, 53-4; VIII, 84).

Fechner poursuit l'application de ce principe important dans de nombreux exemples, depuis les œuvres d'art les plus élevées jusqu'aux jeux de mots, charades ou énigmes : leur intérêt ne consiste-t-il pas à découvrir par la solution une unité à peine soupçonnée d'abord dans une multiplicité en apparence incohérente? (*V.*, VI, 58-70).

Il analyse, non sans quelque subtilité, les variations de cette unité du multiple, suivant que la diversité croît par extension, par multiplication ou par degrés; suivant que la diversité ou l'unité atteignent un état extrême, comme celui d'une surface uniforme qui serait illimitée; ou qu'entre ces deux excès, qui sont désagréables par eux-mêmes, la représentation tient un juste milieu dans lequel les conflits s'apaisent : région moyenne qui varie d'ailleurs selon les sujets et même les états du même sujet; car l'esprit, quand il apprend à embrasser des rapports plus élevés, en acquiert le besoin et en sent l'absence comme un ennui.

Ce principe est d'ailleurs universel; il dépasse de beaucoup l'esthétique : l'exécution de tout mouvement requiert ou préfère un rythme approprié : ainsi la danse, la marche ou la respiration (*Ib.*, 75-8).

2° *Principe de l'absence de contradiction, de l'harmonie ou de la vérité.*

D'après le *principe de l'absence de contradiction, de l'harmonie ou de la vérité* (*Princip der Widerspruchlosigkeit, Einstimmigkeit oder Wahrheit*), quand nous trouvons des occasions divergentes de nous représenter une seule et même chose, le sentiment qu'elles conduisent réellement à une représentation harmonieuse

est dans le sens du plaisir ; dans le sens du déplaisir, au contraire, le sentiment qu'elles mènent à une représentation contradictoire.

L'accord ou l'harmonie de nos représentations, c'est-à-dire leur vérité intérieure, et même leur vérité objective, — car au fond nous n'en avons pas d'autre criterium —, n'est pas toujours en lui-même une cause de plaisir : il faut pour cela que nous pensions la possibilité d'une contradiction, ou sa solution réelle. D'autre part, une contradiction, lorsqu'elle est théoriquement ou pratiquement indifférente, peut nous causer le plaisir de la gaîté ou du rire. Mais cette arme est à deux tranchants : une telle impression étant née d'un conflit, sa contradiction peut égayer les uns, alors que sa folie chagrine les autres.

Cette exigence de la vérité formelle est une loi importante dans l'art comme dans la science. Mais elle n'est pas universelle : car dans une certaine mesure la musique et, à un degré moindre, les arts plastiques, n'ont pas de vérité objective. L'existence de la fiction dans l'art peut sembler même entièrement opposée. Toutefois, dans les ailes imaginaires d'un ange, par exemple, on doit voir moins qu'un objet réel, car comme telles elles nous déplairaient, qu'un symbole de message : or, ainsi comprises, il faut que ces ailes nous paraissent véritablement propres à voler, pour qu'il n'y ait pas contradiction entre l'intuition de l'objet représenté et la pensée de sa destination. De même, dans un roman, si l'irréalité des personnages et des circonstances ne nous choque pas, c'est que nous n'y cherchons point la reproduction d'une réalité concrète : dès lors il n'y a pas de contradiction dans la représentation. Mais l'œuvre doit ne pas contenir d'impossibilités psychologiques, ni de fortes invraisemblances, parce qu'elles contrediraient aux conditions générales de l'existence, dont le sentiment et l'exigence accompagnent notre lecture, conformément à la loi posée (*V.*, VII, 80 3; VIII, 84).

3° *Principe de la clarté.*

Dans les parties théoriques de son œuvre, Fechner n'a que trop affecté un style inutilement prétentieux et confus ([1]). Mais la courte page qu'il consacre au *principe de la clarté* (*Princip der Klarheit*) est, comme par gageure, un chef-d'œuvre d'obscurité.

([1]) Il est juste de reconnaître néanmoins, avec ses principaux critiques (Sully, *b*, 108; — Calame, 189) que les analyses et les passages descriptifs de son œuvre ne manquent pas de finesse et de pittoresque.

Tout d'abord, on en chercherait en vain la définition précise. Nous savons seulement qu'il est solidaire des deux autres principes formels supérieurs, avec lesquels il se croise. Le plaisir de la clarté vient de ce que, dans un complexus de représentation, envisagé comme tel, les images semblables et harmonieuses, ou dissemblables et contraires, s'élèvent dans la conscience assez au-dessus du seuil pour rendre possible un effet esthétique, positif ou négatif, des deux autres principes. Il peut même arriver ainsi que nous prenions plaisir à la clarté d'une considération dont ces deux principes nous rendent cependant le désagrément sensible : car ces lois formelles peuvent entrer en conflit aussi bien entre elles qu'avec les principes matériels relatifs au contenu des représentations.

Le genre de connaissance qui tend à unir la plus grande multiplicité dans la plus grande unité, avec le moins de contradiction et avec le plus de clarté possible, c'est la philosophie : la joie non point matérielle mais formelle que l'homme prend à la cultiver, serait non seulement la plus haute, mais en même temps la plus grande, si cette extrême unité ne faisait ordinairement pécher les détails par la sûreté, la compréhensibilité ou la clarté. L'art, dans la sphère des représentations qu'il éveille par ses moyens particuliers, n'a pas moins à satisfaire aux trois principes formels, que la philosophie ou que toute science en général (*V.*, VIII, 85).

La notion de « caractéristique » dérive de cette loi. Le « caractère » est la représentation d'un objet propre à mettre en pleine valeur, dans leur vérité et leur clarté, les « moments » qui le différencient des autres. L'exagération en ferait d'ailleurs une cariture Le caractère est donc, d'après le principe en question, un des éléments de la beauté. Mais il peut entrer en conflit avec celle-ci quand la vérité représentée est celle d'un objet désagréable par lui-même ou bien indifférent ; ainsi des œuvres de grands peintres sont parfois remarquables par la vérité de certains détails qu'elles n'ont pas pour but de représenter.

Dans tous ces conflits, la seule règle générale à donner, ici comme ailleurs, est de combiner les divers principes de manière qu'il en résulte le plus grand plaisir immédiat, c'est-à-dire la plus grande beauté (*V.*, XXIII, 64-8).

II. *Les principes formels inférieurs et la méthode expérimentale proprement dite.*

1° *Critique des prédécesseurs de Fechner : — rapports simples, symétrie, carré ; — Zeising et la section d'or.*

On sait l'importance des rapports simples dans la théorie de la musique, où ils peuvent définir l'agrément de la consonance. N'existerait-il pas aussi, entre les dimensions qui constituent les formes belles, des relations analogues ?

On l'a souvent pensé. Les Anciens tenaient le cercle pour la figure la plus parfaite, donc la plus belle. Winckelmann assura que « l'ellipse est la ligne de la beauté ». Hogarth, avec moins de précision, attribue cette même valeur à une ondulation plus souple, ou au groupement pyramidal recherché par beaucoup d'artistes.

Fechner insiste surtout sur les théoriciens récents. L'architecte Wolff prétend que le rapport 1/1, celui des côtés du carré, est le plus facile à saisir et par suite le plus agréable de tous dans les dimensions des formes comme dans leurs divisions. Heigelin, Thiersch, le peintre Hay, et bien d'autres, croient retrouver dans les œuvres d'art ou dans la figure humaine les rapports rationnels simples, les mêmes qu'utilise aussi la musique : 1/1 ; 1/2, etc. C'est, pour l'architecte Röber, l'heptagone; pour Lihardzik, le carré, surtout combiné avec le nombre 7, qui sont à la base de toutes les formes naturelles ou artistiques (*Z.*, 567; 593-4; — *V.*, XIV, 184-5; — Witmer, 97-9).

Ces spéculations arbitraires n'ont qu'un intérêt de curiosité historique. Les travaux de Zeising sont plus importants. Le rapport qu'il présente, lui aussi, comme le résultat de déductions tirées de principes *a priori*, c'est la *section d'or* (*Goldner Schnitt*). « Ce rapport préside comme relation normale et fondamentale à toutes les divisions de la forme humaine, à la constitution des animaux supérieurs, à la structure des plantes, notamment dans la distribution de leurs feuilles, aux formes de divers cristaux, à l'ordonnance du système planétaire, aux proportions des œuvres de l'art architectonique et plastique reconnues les plus belles, aux accords les plus satisfaisants de l'harmonie musicale, et de même encore à bien d'autres apparences présentées par l'art et par la nature ». De la sorte, la question intéresse, avec l'esthétique, toutes les sciences naturelles. « Peut-être pourrait-elle être propre à aider peu à peu au fondement d'une science dont le nom le

plus juste serait celui de *science comparée de la nature,* et qui pourrait être la plus qualifiée pour remplacer la philosophie naturelle *a priori* » (¹).

Quel est donc le rapport mathématique doué de propriétés si merveilleuses?

La section d'or, que Fechner désigne par le signe ⊙ et dont les termes sont appelés par Zeising le majeur et le mineur, est un rapport entre deux quantités, tel que la première soit à la deuxième ce que celle-ci est à la somme des deux autres. Ces trois quantités sont donc en proportion continue : la même relation lie à la fois les parties entre elles et la plus grande à leur tout. C'est une identité des rapports conciliée avec la diversité des termes.

Fechner énumère complaisamment, à la suite de Zeising, les principales propriétés mathématiques de la section d'or; et même il en ajoute quelques-unes de lui-même, sans qu'on puisse voir de quel intérêt est cette considération pour un expérimentateur dénué de toute superstition des nombres. Quant à Zeising, on comprend qu'il devait voir *a priori* une justification de son choix dans ces propriétés mathématiques, qui font de l'expression ⊙, à côté des relations usuelles π et e, le rapport le plus remarquable qu'offre l'analyse mathématique tout entière. Contentons-nous d'indiquer ici sa valeur décimale irrationnelle : 1/1,6180..., et deux de ses valeurs fractionnaires approchées : 5/8 et 21/34 (²).

Les Anciens avaient déjà remarqué les propriétés mathématiques de la section d'or; mais ils n'ont pas soupçonné sa valeur esthétique.

(¹) Zeising, *c*, 1; voir *a*, 133 et suiv.; *b*, 172. — Dans divers articles de revues, Zeising a encore présenté des applications de la section d'or aux *Différences des proportions dans les types de races,* à *La tête humaine en profil,* aux *Proportions de quatre statues antiques* (1856), à celles du *Parthénon d'après les mesures de Penrose* (1857) et de la *Cathédrale de Cologne* (1869), etc.

(²) Z., 586-590. — Si le mineur = 1 et le majeur = x, on a $\frac{1}{x} = \frac{x}{x+1}$, c'est-à-dire $x^2 - x - 1 = 0$, ce qui donne $x = \frac{1 \pm \sqrt{5}}{2}$, = 1,6180... par approximation. On retrouve cette valeur exacte dans un enchaînement numérique très simple : $\cfrac{1}{1 + \cfrac{1}{1 + 1}}$, etc.; dans le rapport du côté du pentagone régulier avec le rayon du cercle circonscrit; dans des constructions géométriques plus compliquées sur un triangle rectangle. — La série des fractions suivantes (progressant selon une loi régulière) en donne encore des approximations croissantes ;

2/3	3/5	5/8	8/13	13/21	21/34	34/55	...

Soit, en décimales :

1/1,5	1/1,667	1/1,6	1/1,6250	1/1,6154	1/1,6191	1/1,6177	...

Zeising en fait le « rapport normal » dans la nature et dans l'art. Cette proposition est posée *a priori*, d'après une définition métaphysique de la beauté, et justifiée par une série de déductions. « Le beau est l'harmonie de l'unité et d'une multiplicité infinie, rendue présente comme intuition sensible et spirituelle à la fois ». Le degré inférieur en est la symétrie et la régularité rigoureuses de la forme; le degré supérieur substitue à l'égalité des parties la proportion ou l'identité de rapports dans l'inégalité des parties. L'accomplissement le plus parfait de la proportion consiste en ce que « le rapport entre le tout et les parties n'est pas autre que celui par lequel les parties elles-mêmes sont liées entre elles ». C'est « la réalisation d'une cohésion continue entre le tout et ses parties ». Or, cette proportion, grâce à son irrationnalité, réunit la plus grande détermination et la pleine possibilité de se réaliser, à l'indéfinité et l'idéalité les plus parfaites. Unissant intimement le tout aux parties et les parties ensemble, elle exprime dans sa plus haute perfection le concept de proportionnalité (*a*, 163; *c*, 4).

Zeising prétendait même déduire du caractère irrationnel de la section d'or la nécessité de déviations minimes par rapport à elle-même dans la nature et dans l'art : subtilité aussi gratuite que le serait la même considération appliquée au nombre π (1). Quant aux rapports simples et rationnels de la théorie musicale, ils n'interviennent dans son système que comme des approximations de la section d'or, et seulement dans la mesure où ils l'approchent.

Dans l'œuvre de Zeising, Fechner fait deux parties : les résultats, que l'expérience confirme; et la méthode, qui n'est pas expérimentale.

Zeising procède toujours déductivement (2). Cette méthode a le

(1) Z., 589. — Zeising (*a*, 166) croyait que la déviation par rapport à la section d'or n'est sensible qu'à partir de 3/5, et il ne rejetait même pas l'approximation plus lointaine 2/3. — Fechner (*b*, t. I, 217) prétend constater expérimentalement que la section d'or est déjà sensiblement préférée à 5/8. Notons que d'après lui la sensibilité différentielle pour les distances est d'environ 1,6 p. 100. — Volkmann observe qu'elle va croissant à mesure que le rapport des grandeurs se simplifie : elle serait pour 1/1, de 0,55 p. 100; pour 2/3, de 1,61 p. 100; pour 3/7, de 3,03 p. 100. — Mais Witmer (102-3) croit pouvoir la fixer, aux alentours de la section d'or, à 3 p. 100 environ : 3/5 serait donc pratiquement indiscernable de la section d'or, comme le croyait Zeising. — Dès maintenant, on voit que la recherche d'une confirmation *expérimentale* de tels rapports mathématiques *exacts*, est psychologiquement un non-sens.

(2) Tout au plus consent-il, par exemple (*c*, 24, 31), à discuter les applications expérimentales par trop arbitraires de Hagen à propos de ses considérations sur le cube et la section d'or.

triple défaut d'être, dans l'application, inexacte, arbitraire et peu spécifique.

Elle n'est pas spécifique à l'esthétique. En effet Zeising a cru retrouver la section d'or partout : depuis la forme de certaines constellations et la répartition des continents et des mers sur la terre, jusqu'aux relations scientifiques, éthiques et religieuses ! Il a donc tout au moins fait preuve d'exagération et manqué de critique. Ce qui s'applique à tout indistinctement, ne saurait caractériser quoi que soit en particulier : la section d'or ne saurait déterminer la beauté de certaines formes, si elle se retrouve dans toutes les formes (*Z.*, 568).

Les applications sont encore inexactes. S'agit-il des rapports musicaux ? La section d'or correspondrait à une sixte « neutre », intermédiaire entre les deux seules formes justes de la sixte : la majeure et la mineure. Zeising en conclut, d'abord que ces deux intervalles sont les plus agréables des consonances : ce qu'un musicien trouverait très contestable, ou même contraire aux faits; ensuite que, si la sixte fausse, qui seule est « d'or », ne plaît pas autant que ses voisines, qui sont seules justes, c'est en vertu de ce principe tout métaphysique : « De façon générale les apparences réelles n'atteignent jamais entièrement l'Idée; bien plus, certaines déviations deviennent même nécessaires quand le domaine intérieur de l'Idée doit se traduire par des apparences multiples » (*a*, 431). — Mais, si les déviations du principe sont une condition positive du plaisir, et ses applications exactes une cause de déplaisir, que vaut le principe lui-même ? Au reste on ne peut savoir *a priori* si ce qui est réel dans l'ouïe vaudra pour la vue ou pour tout autre sens : c'est l'expérience qu'il faudrait interroger directement (*Z.*, 571).

Ces déductions sont enfin arbitraires. D'abord dans l'interprétation : car Zeising, là où il ne reconnaît pas la section d'or, en trouve tout au moins des dérivés mathématiques, choisis par lui fort artificiellement. Ensuite dans l'application : dans la mesure du Parthénon et d'autres monuments, en hauteur et en largeur, Heigelin (t. II, 41) croit voir le rapport 2/1, là même où Zeising (*a*, 394 et suiv.; *d*) découvre la section d'or! De même Wolff trouve partout des carrés, là où Zeising croit vérifier son rapport favori! Il suffit, pour justifier ce que l'on veut, d'appliquer cette mesure tantôt à deux ou à trois colonnes, tantôt à leurs côtés, ou bien à leurs lignes médianes, etc. Wolff estime que la division du corps humain en deux parties égales est nettement indiquée par l'attache des jambes; mais Zeising place vers le nombril la propor-

tion de la section d'or. Le désaccord est le même, et les solutions aussi arbitraires, pour les divisions de la tête, ou des doigts. On pourrait multiplier indéfiniment ces exemples (Zeising, *a*, 164, 186, 396 et suiv. ; — *Z.*, 574-5).

Bref, jusqu'ici l'établissement d' « une forme fondamentale ou normale de la beauté » n'a été tentée qu'avec de mauvaises méthodes : une déduction partant de principes plus ou moins arbitraires et non évidents; une vérification mensongère, qui ne tient compte dans l'expérience que des seuls faits concordant avec les hypothèses choisies; une généralisation, excessive et exclusive, de quelques particularités isolées.

Dans l'objet étudié, d'autre part, on ne distingue pas suffisamment entre les impressions directes et associées, simples et combinées. On s'en tient à des objets beaucoup trop complexes, comme le corps humain ou les monuments de l'architecture. On néglige d'instituer l'expérimentation dans les conditions les plus élémentaires, ce qui seul peut la rendre décisive (*V.*, XIV, 186).

Les résultats valent heureusement mieux que la méthode. Ils assurent à Zeising une place illustre dans l'histoire de l'esthétique : Fechner les considère même comme la première découverte véritable qui ait été faite dans ce domaine. Mais, comme il arrive souvent, les méthodes qui l'ont établie ne sont pas celles qui la conserveront : celles-là ont été métaphysiques, celles-ci seront expérimentales. Par suite, on ne saurait maintenir à ces résultats ni dans la forme leur rigueur mathématique, ni pour le fond leur valeur théoriquement absolue (*Z.*, 586; *V.*, XIV, 191).

2° *L'esthétique expérimentale comme science exacte : — la statistique, substitut objectif de la mesure des intensités du plaisir subjectif.*

L'objet d'une connaissance exacte est celui auquel la mesure numérique peut s'appliquer. Or l'objet de l'esthétique selon l'hédonisme, le plaisir, est un état psychologique évidemment subjectif et non objectif, qualitatif et non quantitatif. Dans l'état actuel de nos connaissances et à défaut d'une psychophysique suffisamment avancée, la mesure ne peut s'y appliquer directement. Le problème essentiel de l'esthétique expérimentale est de tourner cette difficulté, de rechercher un substitut pour cette mesure directement impossible. C'est le pendant du problème psychophysique posé ailleurs par Fechner, et qu'il croit avoir résolu.

Or, quelques considérations assez simples permettent de soupçonner la possibilité d'un tel équivalent.

Si l'on demande à diverses personnes de comparer, en dehors de toute association d'idées, l'agrément d'un rectangle régulier et celui d'un rectangle irrégulièrement contourné, le résultat n'est jamais douteux : la symétrie l'emporte toujours. Quand la préférence n'est pas aussi absolue, elle est aussi moins unanime; la statistique objective traduirait sans doute dans ces cas l'intensité subjective (*V.*, XIV, 193).

Ce résultat est assez naturel : plus le plaisir éprouvé est intense, moins les facteurs accessoires peuvent réussir à le troubler : un plaisir très fort amènera une préférence toujours et chez tous; mais si le plaisir est moins fort, des circonstances accessoires pourront faire parfois pencher la balance dans l'un ou dans l'autre sens. Le nombre relatif des jugements de préférence pour un objet présentant, dans ses dimensions par exemple, un rapport donné, croîtra et décroîtra donc avec le degré d'agrément que ce rapport possède, abstraction faite des déterminations accessoires et accidentelles. Ce nombre, objectivement mesurable, sera le substitut de cette mesure subjective inaccessible.

Nous dirons donc qu'une chose est satisfaisante dans la mesure où, sous des conditions comparables, elle a réuni le plus de voix parmi les autres. Ce n'est pas là seulement une définition de *mots :* le *concept* des degrés de la satisfaction repose aussi sur cette considération. C'est en tout cas une convention préalable, qui ne peut être atteinte par des arguments *a priori.* Elle se justifie d'abord par l'usage naturel du langage; ensuite par la possibilité qu'elle fournit d'introduire le concept de mesure dans l'esthétique : possibilité que nul autre moyen ne présente jusqu'ici; enfin par les avantages de cette introduction même, qui apporte assurément à cette science une donnée capitale. — Fechner ne recule donc pas devant un cercle vicieux évident pour justifier sa méthode !

Par abréviation, on pourra donc dire qu'un rapport a été trouvé deux fois plus satisfaisant qu'un autre quand il aura réuni deux fois plus d'approbations (*Z.*, 598-9).

Certes, la valeur d'une telle statistique est limitée. En effet, la préférence d'une personne peut être déterminée par un plaisir beaucoup plus grand que celle d'une autre, alors que leurs deux jugements figureront pour la même valeur dans le calcul : de sorte que la somme des préférences pourrait être plus grande là où la somme des plaisirs serait plus petite. Mais ce nombre des préférences garde son intérêt : de même le nombre des jours de pluie, sans égard à la quantité d'eau tombée, est déjà par lui-même une donnée que le météorologiste ne néglige pas.

On pourrait, en d'autres termes, distinguer cette mesure de l'agrément extensif ou mesure *extensive* de l'agrément, et sa mesure *intensive* ou portant directement sur les degrés du plaisir ou leurs différences. Celle-ci aurait pour la psychophysique une importance théorique bien plus profonde que l'autre; mais la mesure extensive est supérieure dans l'application pratique; et d'ailleurs elle gardera toujours sa valeur comme une base d'où pourra dériver la mesure intensive.

Fechner ne fait pas d'autres réponses à ses propres objections. Il estime, en définitive, que la multiplicité des sujets et la diversité de leurs états subjectifs ne sont pas un obstacle à l'établissement d'un « *quantum* de plaisir » (*Z.*, 600-601).

Quatre problèmes objectifs sont solidaires de cette conception de la mesure.

Parmi les valeurs d'un rapport de formes soumis à la variation, abstraction faite des déterminations accessoires constantes, y en a-t-il une qui recueille un plus grand nombre de préférences, et qui présente corrélativement une satisfaction supérieure par rapport aux valeurs qui s'en écartent; et quelle est cette supériorité? Tel est le premier problème. C'est de beaucoup le plus important.

Le second consiste à définir la décroissance de la satisfaction d'après la diminution du nombre des préférences à mesure qu'on s'éloigne de la valeur satisfaisante; et à trouver, si possible, la loi de cet abaissement.

Le troisième consiste à déduire des nombres obtenus, en dehors de la valeur satisfaisante qui revendique l'intérêt principal, quelques autres valeurs importantes qui servent de mesure dans le jugement des degrés de satisfaction, et à établir leurs rapports mutuels.

Le quatrième est la détermination du degré de sûreté des résultats.

A côté de ces quatre problèmes objectifs, on peut se proposer encore quelques problèmes subjectifs moins importants (*Z.*, 601).

La majorité est donc le signe objectif du bon goût; et l'écart entre nos préférences et les siennes est la mesure du degré de notre goût. Toutefois, cette appréciation demande une grande circonspection : un jugement qui serait bon dans ses applications directes, peut être vicié par l'influence d'associations accessoires. Cette intervention toujours possible fait qu'une seule décision du goût d'un individu ne signifie presque rien pour le juger. Pour que les méthodes proposées puissent contribuer à cet examen, il faudrait les disposer autrement que Fechner ne l'a fait.

De toutes façons,. non seulement la méthode expérimentale donne une mesure esthétique objective, mais elle a une signification subjective, dans les limites où elle fournit un point d'appui pour la comparaison quantitative de la justesse des goûts de divers sujets. Elle fournit aussi une mesure de leur sûreté, en révélant leurs variations individuelles ou inter-individuelles (*Z.*, 608-9).

L'usage des logarithmes simplifie ces applications (*Z.*, 610-611). La méthode de Fechner est ainsi munie d'un appareil mathématique très précis et très complexe, et dont la subtilité ne laisse pas d'être quelque peu disproportionnée avec le peu de précision des données que lui fournit en fait l'expérience.

CHAPITRE IV

LES TROIS MÉTHODES DE L'EXPÉRIMENTATION ESTHÉTIQUE

Fechner s'est proposé d'instituer les principes d'une science exacte de l'esthétique. Il n'espère point aller jamais, dans l'exactitude des résultats, aussi loin que l'astronomie, la physique ou la chimie. Mais des sciences incontestées comme la physiologie ne sont-elles pas, elles aussi, impuissantes à isoler les conditions des faits qu'elles étudient? Il se flatte, en revanche, d'avoir indiqué les méthodes qui permettront d'aller le plus loin qu'il est possible dans cette voie nouvelle (*Z.*, 556). Nous verrons que le développement postérieur de l'école n'a pas jusqu'ici démenti cette prétention de son fondateur : ses trois méthodes expérimentales n'ont jamais été ni dépassées, ni sérieusement modifiées. Il semble que l'on ne peut que les nier brutalement ou les accepter passivement.

L'esthétique expérimentale est une branche de la psychophysique externe, c'est-à-dire une étude des rapports des phénomènes psychologiques avec les phénomènes physiques, par exemple de la sensation avec l'excitation, en négligeant les phénomènes physiologiques interposés, et dont les relations avec l'âme seraient l'objet de la psychophysique interne (*Z.*, 557; *V.*, III, 47-8; XIII, 167; voir *b*, t. I, 10; Foucault, 1; 110).

L'esthétique expérimentale n'est que l'application particulière de la psychophysique au plaisir et à la douleur. Une telle étude ne saurait se proposer, même comme un but très éloigné, les objets fondamentaux de l'esthétique; mais seulement ses éléments. Encore incomplète et insuffisante, elle contient le germe d'un développement fructueux. On ne peut exiger davantage d'une science qui débute (*Z.*, 557).

D'autre part, il ne faut pas s'exagérer l'utilité pratique de telles recherches : c'est le sentiment de l'artiste qui, dans l'application, doit rester pour chaque cas le guide le plus sûr. En revanche, elles sont de grande utilité, de l'avis de Fechner, pour contrôler

bien des manières de voir, des opinions ou des théories esthétiques. Et sans doute l'art industriel pourrait même en tirer quelque avantage pratique. Enfin elles peuvent s'appliquer directement à éprouver le goût des individus, et à dresser des statistiques esthétiques, comme celle qu'entreprit Fechner au sujet de la Madonne d'Holbein (*V.*, XIV, 189).

I. *Méthode de choix.*

Rectangles; ellipses; figures en « i ».

La première méthode consiste à provoquer chez un certain nombre de sujets un *choix* passif entre divers objets donnés (*Methode der Wahl*).

Soit à comparer l'agrément relatif de rapports de longueur donnés : on les réalise sous la forme de figures aussi simples que possible : par exemple des rectangles de carton, dont les côtés ont des dimensions appropriées. Pour étudier la satisfaction directe que présentent ces rapports, on demande aux sujets de désigner, sans penser au souvenir explicite d'aucun objet usuel ou connu, les deux rectangles dont les formes leur paraissent par elles-mêmes, l'une la plus satisfaisante, l'autre la plus déplaisante. On inscrit chaque jugement dans un tableau qui comporte deux colonnes distinctes : celle des préférences et celle des exclusions. Chaque jugement compte pour 1 s'il exprime une préférence décisive pour un des rapports; il compte pour 1/2 ou 1/3 si le sujet observé hésite entre deux ou trois des figures. On additionne les résultats de chaque colonne et on les compare. La table des exclusions est moins importante que celle des préférences; mais elle présente un moyen de contrôle : car si les résultats sont cohérents, il faut dans une certaine mesure que les rapports les moins souvent préférés soient en même temps les plus souvent exclus (*Z.*, 602; *V.*, XIV, 190, 194).

C'est ainsi que Fechner prépara dix rectangles en carton blanc, de surface à peu près égale (64 centimètres carrés), mais dont les côtés étaient dans des rapports différents : depuis le carré 1/1 jusqu'au rectangle allongé 2/5; parmi eux, le rectangle 21/34 représentait la section d'or. Il les étalait sur une surface noire, dans un ordre arbitraire et qu'il changeait à chaque nouvelle expérience faite avec un nouveau sujet, de façon à produire la rencontre des positions réciproques les plus variées, dont les effets devaient se neutraliser. Il présenta ces rectangles pendant

plusieurs années à un grand nombre de personnes des âges les plus divers à partir de seize ans, des situations les plus différentes pourvu qu'elles fussent instruites, et du caractère le plus varié. Il évita avec soin de choisir exclusivement celles à qui il présupposait un bon goût, dans la pensée que les écarts opposés des mauvais goûts s'annulent réciproquement. Il poussait le scrupule jusqu'à changer un rectangle dès que l'usage, l'ayant quelque peu déformé ou terni, pouvait altérer l'effet de sa forme pure (*Z.*, 634; *V.*, XIV, 194).

En réponse aux deux questions posées, la plupart des sujets déclarèrent tout d'abord que chaque rectangle pourrait être « le plus satisfaisant » suivant l'application qu'on en ferait. Fechner demandait si pourtant, abstraction faite de toute considération de but ou de signification, l'un de ces rectangles ne pourrait pas être trouvé plus agréable, plus satisfaisant, plus harmonieux, plus élégant que les autres, à cause du rapport particulier de ses côtés.

Trois cas peuvent toujours se présenter ici. Ou bien les sujets refusent de se décider; ou bien leurs jugements se dispersent indifféremment sur les divers rectangles; ou enfin il se dégage de la série des jugements une ordonnance telle, qu'elle ne peut pas être mise au compte de coïncidences accidentelles.

En fait, les sujets ne refusèrent de juger que très rarement. Dans peu de cas aussi le jugement fut très décidé et sûr. Le plus souvent il se produisait une longue hésitation, des corrections successives, ou encore une préférence indécise entre deux, trois ou même quatre rectangles. La même personne répétant l'expérience après avoir perdu le souvenir de son premier choix, préférait souvent un autre rectangle, mais voisin du premier par ses proportions.

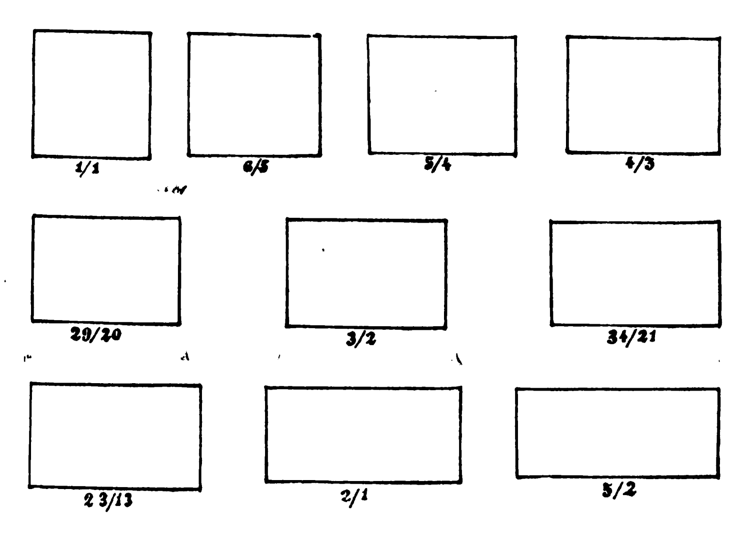
Malgré ces incertitudes dans le détail, les résultats furent très décisifs dans l'ensemble. Le tableau ci-joint résume les jugements de préférence émis par 228 hommes et 119 femmes, et les exclusions prononcées par 150 hommes et 119 femmes. (*V.*, XIV, 194-6). Nous reproduisons d'autre part les dix rectangles en proportions réduites.

On voit que la section d'or est nettement préférée. Disons dès maintenant que les recherches des disciples de Fechner ont à peu près confirmé ce résultat pour les rectangles. Witmer, par exemple (138, 237), a trouvé comme rapports jugés excellents parmi les autres : 1/1,651 et 1/1,62, assez voisins de la section d'or 1/1,618...

Ainsi est résolu, pour ce cas particulier, le premier des pro-

Expériences de Fechner sur les rectangles.

(Méthode de choix. — Dimensions réduites au cinquième).



Rapports des côtés des rectangles	Nombre des jugements de préférence		Nombre des jugements d'exclusion		Pourcentage des préférences	
	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes	Hommes	Femmes
1/1	6,25	4,0	36,67	31,5	2,74	3,36
6/5	0,5	0,33	28,8	19,5	0,22	0,27
5/4	7,0	0,0	14,5	8,5	3,07	0,00
4/3	4,5	4,0	5,0	1,0	1,97	3,36
29/20	13,33	13,5	2,0	1,0	5,85	11,35
3/2	50,91	20,5	1,0	0,0	22,33	17,22
34/21 ⊙	78,66	42,65	0,0	0,0	34,50	35,83
23/13	49,33	20,21	1,0	1,0	21,64	16,99
2/1	14,25	11,83	3,83	2,25	6,25	9,94
5/2	3,25	2,0	57,21	30,25	1,43	1,68
Totaux	228	119	150	95	100,00	100,00

blèmes objectifs qui ont été posés. Les autres ne reçoivent qu'une solution plus vague.

Quoique la série des rectangles de part et d'autre de la section d'or soit asymétrique, les nombres voisins sont des deux côtés à peu près égaux; fait dont Fechner n'aperçoit pas clairement la justification théorique.

La différence des sexes ne s'est jamais révélée expérimentalement de façon frappante. Leurs deux courbes de satisfaction paraissent coïncider dans le même sommet, qui est la section d'or; elles divergent ensuite à mesure qu'elles s'en écartent : le nombre des préférences pour cent va d'abord en diminuant plus vite chez les femmes que chez les hommes; ensuite moins vite chez elles dans les degrés plus éloignés (*V.*, XIV, 196, 198).

Les exclusions contrôlent les préférences : elles varient assez régulièrement en sens inverse, et, par exemple, pour la section d'or le maximum de l'une coïncide avec le zéro de l'autre. Le carré seul fait exception : le nombre des préférences, qui décroît régulièrement jusque-là, se relève légèrement sur lui : les rectangles qui semblent être des carrés irréguliers déplaisent sensiblement plus que le carré lui-même. En revanche, c'est aussi le carré qui recueille le maximum d'exclusions. Cette exception est remarquable, d'autant que les deux autres méthodes la confirment. Witmer a cru qu'une illusion d'optique pourrait contribuer à la défaveur du carré : un carré parfait paraît à l'œil, en réalité, légèrement rectangulaire ; or, un rectangle presque carré est désagréable. Mais cette subtilité est inutile, car le rectangle très court (1/1,03), dont l'illusion en question fait paraître les côtés égaux, devrait devenir sensiblement plus agréable, ce qui n'est pas [1].

Fechner estime que les préférences pour le carré ne sont guère produites que par des préjugés théoriques. Les sujets le déclarent d'eux-mêmes : il leur semble que le carré *doit* être le plus satisfaisant parce qu'il est le plus régulier; ou bien ils sentent un conflit entre leur réflexion et leur goût. Ce jugement n'est pas spontané. C'est donc l'exclusion qui est seule décisive ici (*V.*, XIV, 198).

Il est facile de refaire les expériences de Fechner. C'est ainsi que Fanciulli (181-4) a obtenu des résultats approchants, avec cette restriction qu'ils sont beaucoup moins marqués : la supériorité de la section d'or, par exemple, y est beaucoup plus faible. Il est vrai qu'il apporte à la méthode de choix deux modifications peu heureuses : il présente les rectangles successivement, et impose pour chacun d'eux le choix entre trois solutions : approbation, désapprobation, indifférence. Le résultat, plus précis, est

[1] Witmer (125) croit, en outre, que la présentation des figures par séries régulièrement progressives contribue à donner au carré une plus grande valeur esthétique.

aussi plus artificiel, surtout à cause de l'effort imposé à la mémoire. L'auteur désapprouve d'ailleurs la méthode expérimentale, en se basant surtout, il est vrai, sur son application aux couleurs et aux sons.

Nous avons, d'autre part, vérifié les expériences de Fechner en les variant légèrement : les dix rectangles ont été présentés à 105 sujets, qui étaient priés de prononcer, si possible, trois jugements : de préférence, d'indifférence ou d'exclusion. Le tableau suivant résume les résultats obtenus :

Nouvelles expériences sur le choix des rectangles.

RAPPORTS des CÔTÉS DES RECTANGLES	1/1	6/5	5/4	4/3	29/20	3/2	34/21	23/13	2/1	5/2	TOTAUX
Préférences.........	11,66	1	1,33	9,50	5,58	11	30,25	6,33	8	15,33	105
Indifférences........	6	4	3,66	7	2,33	7,50	4,75	1,50	3	1,25	41
Exclusions	18	13,25	7,25	7,25	2	0,50	0	0,50	10	21,25	80
Attention obtenue...	**35,66**	18,25	12,24	**23,75**	9,91	19,10	**35,00**	8,33	21	**37,83**	226

Ces résultats, tout en confirmant en gros ceux de Fechner, en divergent sur plus d'un point. Dans les deux cas, la section d'or a obtenu la majorité des préférences, et n'a jamais été exclue ; mais ici elle est assez souvent déclarée indifférente. Les extrêmes sont à la fois plus souvent choisis et plus souvent exclus.

Beaucoup des personnes interrogées ont motivé chacun de leurs jugements, mais par des raisons qui ne sont que rarement de nature homogène, de sorte que leur subordination ne donnerait ni pour l'ensemble des sujets ni pour chaque sujet pris à part des séries unilinéaires : — proportion, régularité mathématique, noblesse, sérieux, masse, banalité, lourdeur, élégance, distinction — tels sont les principaux motifs invoqués. Notons encore les raisons tout intellectuelles alléguées par deux sujets très instruits, qui ont préféré la section d'or : à l'un elle sembla être « un double carré », ce qui est inexact objectivement ; à l'autre elle parut, par opposition au carré, réaliser « pour ainsi dire l'essence du rectangle ».

En somme, ce tableau révèle l'existence de quatre centres qui

ont le privilège d'attirer l'attention des sujets sur quatre régions de la série, soit pour les écarter, soit pour les préférer, soit même pour les déclarer indifférentes. Car il est important de noter que, — sauf pour la section d'or, qui apparaît comme un cas privilégié —, les maxima ou tout au moins les groupements importants des trois sortes de jugements coïncident à peu près. Ce qui prédomine ici, c'est donc l'influence des deux extrêmes (1/1 et 5/2), et celle de deux moyennes : l'une parmi les rectangles allongés (34/21), c'est la section d'or ; l'autre, plus faible, parmi les rectangles courts (4/3). C'est ce qu'indique clairement, dans la dernière colonne du tableau, la somme des jugements de tout ordre, c'est-à-dire la concentration de l'attention obtenue par chaque figure. Evidemment nos sujets ont été beaucoup plus guidés que ceux de Fechner par ce facteur spécial, qui semble de faible valeur esthétique.

Le dispositif de l'expérience appelle encore quelques remarques.

Sauf quatre exceptions, tous les sujets étaient instruits. Pour la moitié environ, c'étaient des jeunes gens de seize à vingt-cinq ans, élèves de lycée ou étudiants. La deuxième moitié comprenait, entre autres, des femmes d'esprit cultivé, et des étrangers instruits : un Arabe de Tunis, deux Turcs, un Suédois, un Espagnol, plusieurs Basques. Parmi ceux-ci, nulle particularité marquante : leurs préférences sont presque toutes pour la section d'or ou les rectangles voisins. Parmi douze femmes d'éducation raffinée, cinq ont préféré nettement les rectangles les plus allongés ; six, le « rapport normal » ou ses voisins ; une le carré. Toutes en général avec la même décision, plus grande que chez les hommes, et qui a paru peu varier d'un jour à l'autre.

Toute latitude était laissée aux sujets dans leurs trois décisions. Beaucoup se sont abstenus sur le jugement d'indifférence, quelques-uns sur l'exclusion. La moitié environ d'entre eux se sont astreints à donner trois avis, portant chacun sur un seul objet. Ce procédé peut paraître artificiel, car chaque décision vaut en général pour toute une région de la série. Cependant il a l'avantage de désigner nettement, par le nombre des jugements qui s'y portent, le centre de ces régions, dont leur répartition de part et d'autre délimite assez bien l'étendue. Au contraire, la dispersion des jugements d'une même personne sur deux ou trois objets, que nous avons admise aussi, a le défaut de ne pas traduire la subordination, parfois importante, que le sujet établit entre eux. D'ailleurs l'expérience a montré que les résultats de ces procédés ne divergent pas très sensiblement.

La moitié environ de ces enquêtes a été faite avec des figures de 64 centimètres carrés, identiques à celles de Fechner; le reste avec une réduction d'un tiers. Cette différence de grandeur absolue ne paraît pas altérer notablement les jugements.

Enfin, nous mettrons à part les résultats obtenus sur huit aveugles, avec le concours obligeant de M. Albert Léon, agrégé de philosophie, atteint lui-même de cécité. Quatre sont instruits, quatre sont des ouvriers illettrés. Trois des plus instruits ont préféré le rectangle le plus allongé; tous les autres excluent au contraire les deux rectangles allongés, et choisissent un rectangle court, intermédiaire entre le carré et la section d'or : 4/3 surtout, et secondairement ses deux voisins; c'est précisément la région exclue par les voyants. Aucun n'a choisi le carré, qui est indifférent ou même désagréable à quelques-uns. Il est donc possible que l'appréciation des formes par le toucher suive des processus autres que ne fait le jugement visuel; à moins que cette différence ne se réduise à une plus grande influence de la moyenne sur les uns, et des extrêmes sur les autres. Deux d'entre les ouvriers aveugles, qui ont vu jusqu'à l'adolescence, déclarent pourtant juger en partie par le souvenir des images visuelles. Mais il peut y avoir là une illusion; car leurs décisions ne présentent pas de divergences caractéristiques par rapport à celles des aveugles-nés.

La plupart de ces jugements sont assez hésitants; la préférence toute spontanée, parfois répétée et remarquablement concordante de cinq aveugles pour les rectangles courts, a peut-être été influencée par l'ordre dans lequel ils parcouraient d'abord la série : car ils commençaient par le carré et les rectangles voisins. Notons aussi que, le rectangle préféré d'abord ayant été ensuite présenté à part aux quatre ouvriers avec la section d'or, celle-ci fut toujours préférée dans cette comparaison par couples.

D'autre part, trois des aveugles instruits ont déclaré apprécier autrement les rectangles, suivant qu'ils sont présentés horizontalement, posés sur une table, ou verticalement, tenus à la main. Dans ce dernier cas ils sont tous plus agréables. Le contact et la pression des doigts sont en effet très différents. Mais il y a peut-être plus : car trois des sujets, dont M. Albert Léon, ont témoigné de l'existence d'une « perspective tactile », sorte d'interprétation mentale qui modifierait les images du toucher, comme les images visuelles s'altèrent dans la perspective aérienne. Ce fait curieux n'est peut-être d'ailleurs qu'une suggestion, née, chez des hommes instruits, moins de l'observation d'eux-mêmes que

d'une illusion inspirée par le langage courant et la connaissance théorique des lois de l'optique. Il n'en est pas moins vrai que cette étude expérimentale des perceptions comparées de la vue et du toucher pourrait, croyons-nous, être poursuivie avec fruit.

Outre les rectangles, Fechner a aussi étudié les ellipses par la méthode de choix. Mais, peu satisfait sans doute de ses résultats, il ne les a pas publiés de son vivant (*Z.*, 576, note); c'est Witmer (111-2) qui les a fait connaître d'après les manuscrits originaux.

Dans une première série, sept ellipses sont dessinées par un trait de 0^{mm}, 5 d'épaisseur, sur une feuille blanche de 0^{m}, 112 sur 0^{m}, 157. Les résultats portent sur 46 hommes et 40 femmes, parmi lesquels Fechner distingue encore les vieux et les jeunes; mais ces quatre groupes n'offrent pas de différences caractéristiques. Il a aussi varié les positions relatives des ellipses, qu'il présentait deux par deux selon une méthode binaire, en procédant par éliminations successives. Les grands axes étant verticaux, les sujets ont choisi en général, dans le couple d'ellipses définitivement préféré, la plus épaisse; l'inverse s'est produit lorsqu'ils étaient horizontaux.

C'est le rapport 0^{m}, 067/0,1085 = 1/1,619, c'est-à-dire à peu près la section d'or, qui fut préféré de beaucoup. Ensuite venait le rapport voisin : 0,07/0,104 = 2/3 environ.

Nous avons vérifié cette expérience sur 35 sujets, non par la méthode binaire, mais dans les conditions déjà indiquées pour les rectangles; les ellipses étaient découpées en papier blanc et exposées sur fond noir dans des positions variées. Les résultats ont été analogues à ceux que nous avons obtenus pour les rectangles; mais ils sont moins nets, sans doute parce que les rapports des axes ne sont pas à découvert dans les ellipses comme ceux des côtés dans les rectangles. La circonférence, intellectuellement analogue au carré, est choisie par 40 0/0 des sujets, indifférente pour 45 0/0 (avec beaucoup d'abstentions), exclue par 16 0/0. L'ellipse très courte, qu'on interprète comme sa déformation maladroite, est exclue avec plus d'unanimité encore que le rectangle correspondant (80 0/0). En revanche, contrairement aux résultats de Fechner, la section d'or n'a été préférée que par 12 0/0 des sujets, et c'est l'ellipse la plus allongée (9/5) qui, à l'inverse des rectangles correspondants, a recueilli le maximum des préférences (41 0/0), surtout parmi les femmes, qui l'ont jugée presque unanimement plus « élégante », plus « distinguée ». Il est vrai qu'elle n'est pas très éloignée de la section d'or, de sorte

que l'influence des extrêmes fusionne peut-être ici avec celle du « rapport normal ».

Une deuxième série des expériences de Fechner reproduisait à peu près exactement, sur les axes de neuf ellipses, les rapports déjà étudiés sur les côtés de dix rectangles. L'expérience fut répétée avec des figures en carton blanc dont le grand axe était constant; sur des figures identiques en carton noir; sur d'autres, enfin, en carton blanc, dont le petit axe restait constant. Les ellipses étaient présentées (sans doute, comme les rectangles, toutes ensemble) en position tantôt verticale, tantôt horizontale, tantôt oblique. Sur 73 hommes et 59 femmes, 42,4 0/0 ont préféré le rapport 2/3. La section d'or ne vient qu'après, avec un nombre de préférences plus de deux fois moindre.

Comme le carré, mais moins que lui cette fois, la circonférence 1/1 est jugée un peu plus agréable que les rapports immédiatement voisins (Witmer, 113-4).

Rapports des axes :	1/1	6/5	5/4	4/3	3/2	⊙	7/4	2/1	5/2.
Préférences pour cent :	1,2	0,6	8,3	14,7	42,4	16,7	13,1	1,6	0.

Witmer (236, 238) a confirmé et vérifié ce résultat, en trouvant pour les ellipses une moyenne de 1/1,527, plus proche de 2/3 que de la section d'or; il croit pouvoir attribuer cet écart soit aux illusions d'optique sur les distances, soit à l'influence plus complexe de la forme courbe des lignes.

Fechner a encore étudié par la méthode de choix l'appréciation des rapports de deux distances, l'une pleine et l'autre vide. C'est ce qu'il appelle bizarrement ses « expériences sur les i ». (*i-Versuche,* Witmer, 115). Sur un tableau blanc étaient dessinées douze lignes droites (sans doute verticales), longues de 32 millimètres, épaisses de 0^{mm},5, distantes de 20 millimètres l'une de l'autre. Un point de 1 millimètre de diamètre était situé à des distances diverses au-dessus de chaque ligne.

Une autre série comprenait douze autres lignes et points semblables, mais de longueur et de distance doubles et d'épaisseur moindre. Les 41 hommes et les 28 femmes interrogés ne préférèrent nullement entre la longueur et la distance du point la section d'or, mais le rapport 1/2. Le rapport 1/2,48 fut presque aussi préféré, surtout dans la deuxième série; les autres restèrent très inférieurs.

Witmer (115-6; 222) fait remarquer que, d'après ses propres recherches, cet écart ne peut venir de l'illusion d'optique, — non sans influence peut-être dans l'appréciation des croix —, qui fait

paraître plus grande qu'elle ne l'est la moitié supérieure d'une ligne; car l'illusion contraire, produite par la distance vide qui suit, agit en sens inverse et neutralise à peu près exactement la première.

Expériences sur le choix des « Figures en i ».

	Hauteur du point (en *mm*)	5,5	6,8	8,5	10,5	12,9	16	19,8	24,5	30,3	37,5	46,4	57,4
Préférences	SÉRIE I (longueur constante de la ligne : 32 *mm*)	0	1,5	5	14,5	17	23,5	5,5	1,5	0,5	0	0	0
	SÉRIE II (hauteurs et lignes doublées)	0	1	3,5	9,5	24	19,5	11,5	0	0	0	0	0
	Pourcentage général	0	1,8	6,1	17,3	29,7	31,1	12,3	1	0,3	0	0	0

Avec le tableau des résultats obtenus, nous reproduisons ici les dimensions des deux « i » préférés.

Avec 21 « i » de la longueur totale de 60 millimètres, Witmer (222) a obtenu comme préférence le rapport 1/1,872. Pour expliquer ce désaccord, il invoque un conflit entre le sentiment d'unité de la figure et le sentiment des proportions : en effet les grandeurs absolue ou relative de l'intervalle vide, lorsqu'elles sont assez considérables, peuvent empêcher de saisir une unité véritable dans la figure; les préférences obtenues seraient un compromis entre ces deux sortes d'exigences. Malheureusement, la concordance des deux séries, de dimensions doubles, instituées par Fechner, ne permet guère d'accepter cette explication.

Nous avons vérifié les résultats de la série I, d'après le dispositif déjà indiqué pour les rectangles et les ellipses. 26 sujets ont préféré presqu'unanimement les deux hauteurs moyennes : 8 fois seulement celle qui est la plus estimée des sujets de Fechner (16 millimètres) et 13 fois la hauteur 19,8, très médiocre pour les sujets de Fechner. Ils ont exclu presqu'unanimement aussi la plus petite distance et la plus longue : 9 fois la première, 14 fois la dernière; leurs indifférences, peu prononcées, se répartissent presque toutes et à peu près également sur les cinq longueurs les plus courtes.

Il est évident que l'exclusion d'un « i » déterminé porte en réalité non sur un seul « i », mais sur toute la région des figures

de dimensions voisines. Une double influence de la moyenne et des extrêmes se fait donc très fortement sentir ici ; ces résultats ne peuvent guère comporter d'autre signification, et ces figures simplifiées à l'excès n'ont réellement pas assez de signification esthétique pour qu'on doive s'en étonner.

Witmer (247-9) a encore essayé d'appliquer la méthode de choix à la grandeur absolue des figures, comme Fechner emploiera la troisième méthode à la grandeur absolue des tableaux. Il expérimente sur des formes simples : lignes, carrés, cercles et ellipses. Les résultats sont très vagues, comme il fallait s'y attendre : les préférences se dispersent très largement sur les dimensions moyennes de chaque série. L'observation intérieure seule garde ici quelque intérêt. Les très petites lignes déplaisent, « parce que ce ne sont plus du tout des lignes » ; les ellipses moyennes plaisent toujours plus que les cercles, tandis que les ellipses très grandes, préférées encore aux cercles de même taille ou aux cercles tout petits quand la comparaison reste possible, sont moins agréables que les cercles moyens. Ce sont donc les sentiments de la moyenne, ou bien de la grandeur absolue, qui prédominent ici sur le plaisir pur du rapport des formes.

On voit déjà combien les applications de la méthode sont étroitement limitées. Fechner a pourtant essayé d'en élargir la portée en l'appliquant aux préférences pour des œuvres d'art comparables d'un certain point de vue. Mais il ne faudrait pas songer à tirer de cette application trop concrète des déterminations et des lois régissant les éléments. Cette méthode serait souvent utile pour trancher, par une statistique des suffrages obtenus dans un cercle de juges éclairés, les querelles si fréquemment ouvertes sur la supériorité esthétique de certaines œuvres d'art : un tel fondement serait plur sûr que les suffrages individuels et plus ou moins subjectifs des connaisseurs. C'est ainsi que pour décider la supériorité de l'une des deux Madonnes d'Holbein qui sont à Darmstadt et à Dresde, Fechner a fait appel aux visiteurs, hommes et femmes de diverses nationalités, pour en obtenir une statistique portant sur divers points : la conception de la Madonne, les proportions de l'ensemble, le coloris, etc. (*Z.*, 605. — Voir *f*).

La méthode de choix comporte donc des applications très variées. Malheureusement, dès qu'on s'écarte des formes simples, elle perd en précision ce qu'elle gagne en extension.

II. *Méthode de construction.*

Croix ; figures en « i » ; rectangles.

La méthode de construction ou *de production* (*Methode der Herstellung*) consiste à demander à un certain nombre de personnes, non plus de choisir le rapport le plus satisfaisant parmi plusieurs objets donnés d'avance, mais de produire ou de construire elles-mêmes ce rapport sur une figure très simple et par une opération manuelle très facile. Par exemple, pour étudier les rapports des bras d'une croix, on fait courir librement sur une ligne fixe une ligne mobile, en demandant aux sujets de l'arrêter au point où la relation des longueurs leur paraît la plus agréable. On répète l'expérience en variant les dimensions des bras. On recherche ainsi sur quel rapport le plus grand nombre des sujets observés tombent d'accord ou autour duquel ils se réunissent en groupes les plus compacts. Les divers nombres obtenus pour des proportions différentes mesurent les degrés de la satisfaction (*Z.*, 602-3; *V.*, XIV, 190).

Fechner a souvent appliqué cette méthode dans ses recherches sur les « i ». Sur une feuille blanche de 0^m, 26 × 0,17, il dessine quatre lignes épaisses de 0^{mm}, 5 et de longueurs différentes. Il demande aux sujets à qui il présente ce tableau de placer un point à la distance qui leur semble la plus satisfaisante au-dessus de la ligne. Le rapport préféré par 49 hommes et 36 femmes entre la distance vide et la longueur de la ligne tracée fut toujours supérieur à 1/2; il s'éloigne de la section d'or à mesure que la ligne est plus grande. C'est sans doute que la grandeur absolue de la distance agit ici à côté de sa grandeur relative. Witmer a confirmé le fait par ses recherches personnelles. La moyenne des écarts individuels va naturellement croissant avec la grandeur de la ligne (Witmer, 116, 222; tableau, 117).

Expériences sur la construction des « i ».

Longueur de la ligne	Constructions des hommes		Constructions des femmes		Valeur moyenne des hauteurs	Rapport de la hauteur du point à la longueur de la ligne
	Hauteur du point	Variation moyenne	Hauteur du point	Variation moyenne		
16	6,6	1,6	8,1	2,3	7,35	1/2,176
24	9,6	2,5	10,4	2,7	10	1/2,400
36	13,5	3,7	14,2	4,3	13,85	1/2,599
53,7	20,1	9,8	19,5	6,3	19,8	1/2,914

Nous avons vérifié la construction des quatre figures en « **i** » sur 25 sujets. Mais les résultats sont très peu nets, parce que l'influence de la grandeur absolue se fait fortement sentir : 12 personnes ont construit la distance d'autant plus courte que la ligne était plus longue. Visiblement, les différents sujets ne donnent pas le même sens à la question et construisent la figure dans des intentions très différentes et sous des suggestions fort mal définies : sentiment d'une solidité de l'ensemble, ou de l'adhérence du point à la ligne; proportionnalité des pleins aux vides, ou, au contraire, compensation des uns par les autres; égalité de tous les vides; symétries diverses, l'ensemble des quatre figures étant inconsciemment considéré comme un tout solidaire, même quand on les présente successivement (ici, elles ont été construites deux par deux pour neutraliser autant que possible cette influence).

La méthode de construction a l'avantage de ne pas borner le choix à un nombre d'objets arbitrairement limité. Mais elle a l'inconvénient d'exiger du sujet une opération compliquée, qui est la comparaison, par la mémoire seule, des différentes formes que dans ses essais l'expérimentateur voit se succéder, alors que, par la méthode de choix, il les maintiendrait toutes ensemble ou à peu près sous son regard. Or, il peut être souvent dangereux de se fier ainsi à la sûreté et à l'impartialité de sa mémoire et de n'en pas craindre la paresse, la fatigue ou les préventions; car l'attente préconçue d'un degré maximum d'agrément est un facteur important d'illusion. Enfin, le maniement de la construction même, si simple soit-il, suppose une certaine habitude et même quelque habileté manuelle.

C'est pourquoi cette méthode est celle que l'école expérimentale a le moins développée. On en peut citer cependant quelques variantes ingénieuses. Nous verrons que Lehmann et Jastrow l'ont appliquée à l'étude des combinaisons des couleurs. Angier (546), demandant à ses sujets de diviser inégalement de la façon la plus agréable une ligne horizontale de 160 millimètres, obtint des résultats voisins de la section d'or (60 à gauche et 59 à droite, avec variations moyennes de 3,9 et 3,5), mais qui lui paraissent entièrement indépendants de sa valeur mathématique exacte (61,1).

Nous avons nous-même vérifié, selon ce procédé, les résultats obtenus par Fechner pour les dimensions des rectangles. Deux carrés de papier blanc de 5 centimètres de côté sont placés l'un sur l'autre, de façon à glisser, sous une simple impulsion du doigt, en formant des rectangles dont le grand côté peut varier ainsi à

volonté de 5 à 10 centimètres. Les sujets construisent eux-mêmes le rectangle le plus satisfaisant. Le tableau suivant donne la répartition, par demi-centimètres carrés, des rectangles construits par 29 sujets.

Expériences sur la construction des rectangles (côté fixe : 5 cm).

Dimensions du côté variable (en *cm*.).	5 *cm*.	5-5,5	5,5-6	6-6,5	6,5-7	7-7,5	7,5-8	8-8,5	8,5-9	9-9,5	9,5-10
Répartition des rectangles construits	0	1	0	2	3	7	3	5	2	6	0

Il n'y a pas grand intérêt à constater que la moyenne arithmétique de tous ces résultats est d'environ 5/7,7, c'est-à-dire est un peu inférieure à la section d'or 5/8. Mais on voit que les groupements principaux sont situés de part et d'autre de cette proportion. Dans une telle construction, l'influence des extrêmes, qui ne sont que rarement représentés, paraît être à peu près nulle; mais celle de la moyenne est encore assez grande, les tâtonnements de la construction la faisant passer et repasser sous les yeux.

La comparaison des jugements de choix et des jugements de construction nous a montré que le même sujet ne préfère pas toujours les mêmes rapports dans ces deux épreuves. La concordance, même approximative, des deux résultats n'atteint pas la moitié des cas observés. Les autres constructions divergent dans les deux sens, plus souvent vers l'augmentation que vers la diminution, sans qu'il soit possible encore de découvrir une loi dans ces déviations : elles semblent échapper, notamment, à l'influence de la moyenne comme à celle des extrêmes.

C'est Pierce qui a surtout pratiqué la méthode de construction dans l'étude des formes simples. Il s'est appliqué à en conserver l'avantage principal : le nombre indéfini des formes, tout en réduisant au minimum la part d'habitude et d'effort manuel, au moyen d'un système de poulies et de chariots qui forment et déforment d'eux-mêmes certaines figures par des séries de variations continues : de sorte que le sujet n'a pas à construire ce mouvement dans tous ses détails, mais seulement à l'arrêter volontairement. Seul l'effort intellectuel de la mémoire exigé par la méthode reste irréductible. Pierce (*a*, 483; *b*, 270 et s.) a surtout appliqué ce procédé à la complication graduelle des figures par l'adjonction de nouvelles formes ou de couleurs. Le résultat le plus clair est

que cette complication entraîne fatalement des associations, interprétées par l'esprit selon les circonstances. Nous y reviendrons à ce titre.

Haines et Davies (255 et s.) remarquent, d'autre part, que la méthode de choix implique des éléments moteurs mal définis : des mouvements des yeux, ou même certaines manipulations des objets à choisir, qui peuvent provoquer ou diriger une interprétation implicite surajoutée par l'esprit. Ils s'efforcent de ne présenter aux sujets que des *formes*, qui n'aient pour eux que l'intérêt de la forme, et non des *cartes*, par exemple, c'est-à-dire des objets concrets qui évoquent toutes sortes d'associations diverses. Ils font donc apparaître sur un tableau noir un rectangle blanc dont le sujet, au moyen de cordes et d'écrans, peut allonger ou diminuer les dimensions par la gauche, par la droite, par le haut ou par le bas. Mais, dans toutes ces expériences, ce sont les différences individuelles qui ont surtout frappé les expérimentateurs ; et ils concluent que les jugements doivent avoir chacun des origines diverses et irréductibles : le plaisir esthétique des formes les plus simples serait donc complexe, et aucune théorie unilatérale n'en épuiserait l'explication. Les moyennes portant sur de grands nombres contribuent trop souvent à cacher ce résultat assez négatif.

Par la complexité relative qu'entraîne son caractère actif, la méthode de construction demande, plus que les autres peut-être, une interprétation approfondie de ses résultats, et ne la donne pas d'elle-même : la meilleure preuve est que tantôt ils concordent exactement avec ceux des autres méthodes, et tantôt non.

III. *Méthode de l'observation des objets usuels.*

Cartes décorées, ornements elliptiques. — Grandeur absolue des œuvres d'art.

La troisième méthode expérimentale consiste dans *l'observation des objets usuels* que seule, ou du moins avant toute chose, leur beauté a fait préférer par le public (*Methode der Verwendung*). Fechner a donc mesuré les dimensions ou les divisions des objets *les plus simples* que l'on trouve dans le commerce ou qui sont d'usage courant. Il faut seulement, si c'est leur agrément direct que l'on étudie, que leur forme soit déterminée beaucoup plus par celui-ci que par le but, la signification ou l'adaptation à d'autres formes. Il faut aussi qu'elle ne laisse aucune occasion à l'arbitraire dans l'application de la mesure. Lorsque ces condi-

tions sont remplies, c'est la fréquence relative de tel ou tel rapport formel dans l'usage courant qui mesure sa valeur esthétique (*Z.*, 603; *V.*, XIV, 190).

La troisième méthode doit donner les mêmes résultats que les deux autres, à cela près que les troubles causés par l'intervention de buts étrangers ou les influences de combinaisons y sont plus fréquents. C'est ainsi que des objets rectangulaires par exemple présentent souvent une déviation constante par rapport à la section d'or. Mais comme d'autres conditions définies leur impriment non moins souvent la déviation inverse, le centre de toutes ces dérogations, si l'on opère sur d'assez grands nombres, reste la section d'or.

Ainsi, par rapport à celle-ci, les cartes à jouer sont en Allemagne un peu plus longues, en France un peu plus courtes; la même opposition se retrouve dans le format des surfaces imprimées des livres suivant qu'ils sont savants ou enfantins; dans la moyenne des enveloppes de lettres vers 1875 ou vers 1825. Ces sortes d'objets, variant beaucoup avec la mode, sont peu significatifs. D'autres déviations sont plus constantes. Les cartes de visite sont en général un peu plus longues que la section d'or, à cause de la combinaison particulière des dimensions avec le nom gravé; les cartes d'adresses des fabricants sont plus courtes, à cause des lignes multiples qui y figurent. Dans les croix, les rapports des dimensions dépendent en partie d'associations avec la destination originaire du crucifix. Mais cette idée, prédominante encore dans les croix tombales, reste tout à fait subordonnée dans les croix de bijouterie qui sont un pur ornement. La plupart des tableaux des musées sont, comme nous le verrons, sensiblement plus courts que la section d'or, quel que soit le genre de la peinture et le sens horizontal ou vertical de l'allongement : c'est donc que la fonction de contenir des images n'est pas favorable au respect des exigences purement formelles. En revanche, quarante surfaces imprimées, prises dans les romans d'une bibliothèque de prêt, ont été trouvées en moyenne presque égales à la section d'or [1].

L'absence du carré dans la plupart des objets usuels de quelque valeur esthétique démontre que ses proportions sont peu satisfaisantes. Il suffit de se représenter mentalement sous la forme

(1) *Z.*, 603, note; *V.*, XIV, 199-200. — Le format du présent volume (in-8° carré) est sensiblement conforme à la section d'or (8/5); la surface imprimée est un peu plus allongée (9/5).

carrée les objets précédemment cités, pour comprendre aussitôt qu'ils en deviendraient plus laids. Dans les tableaux, même dans les portraits, et dans le format dit « carré » des livres, on allonge presque toujours un peu le carré, plutôt que de l'employer pur : rien n'aurait pourtant empêché de le choisir, s'il était par lui-même plus agréable! L'usage présente certes des exceptions; mais leur caractère tout spécial confirme précisément la règle : si les proportions du corps humain ont obligé à donner aux portes des maisons une forme rectangulaire un peu allongée, on aurait pu choisir le carré pour les entrées monumentales des palais. Or c'est dans les portes de granges tout au plus qu'il se rencontre; et ce n'est sans doute pas par raison de beauté! De même, dans les fenêtres, l'ouverture du mur est ordinairement voisine de la section d'or; et c'est pour les sous-sols ou pour les combles qu'on réserve parfois la forme carrée; ce qui ne peut servir qu'à rehausser les formes rectangulaires du corps de logis. L'infériorité esthétique du carré est donc confirmée par cette méthode (*V.*, XIV, 201-2).

Fechner a encore mesuré 112 ellipses ornant des cartes de félicitation, du papier à lettres élégant, ou entourant des images décoratives elles-mêmes elliptiques. L'usage concorde en général à peu près avec la section d'or : le rapport des axes dans les premières est en moyenne 1/1,632; dans les ellipses intérieures pleines, 1/1,627; dans celles qui les circonscrivent, 1/1,531; celles-ci sont donc plus épaisses; elles se rapprochent du rapport 2/3 (Witmer, 114-5).

Fechner a fait des recherches curieuses sur la grandeur absolue des tableaux et sa signification esthétique. Cette étude paradoxale semblera à plus d'un artiste la gageure d'un « philistin » et d'un pédant. Elle constitue cependant une des plus curieuses et des plus complètes applications de la troisième méthode, et elle est intéressante au moins à ce titre.

La grandeur matérielle ou extérieure d'un tableau varie, en général, proportionnellement à ce qu'on peut appeler sa « grandeur interne », c'est-à-dire l'importance ou la signification du sujet représenté. Cette proposition assez inattendue peut prêter à des controverses. D'abord il ne s'agit là que de moyennes très larges. Ensuite ces deux grandeurs intérieure et extérieure ne sauraient être en *proportion* exacte; mais elles observent la même *hiérarchie :* l'ordre de la signification décroissante va sans doute de la peinture religieuse à la peinture de genre, en passant par la peinture historique profane; de même la série des dimensions corres-

pondantes. Enfin, par grandeur interne il ne faut pas entendre la valeur qualitative ou la signification artistique, le caractère ou la perfection technique de l'exécution : toutes choses qui n'ont rien à voir avec la grandeur absolue des œuvres (*V.*, XXXIII, 179-180).

Cette correspondance a deux raisons d'être. D'abord il semble que les deux sortes de grandeurs collaborent à l'effet total ou se conditionnent mutuellement, et sont comme un symbole l'une de l'autre. Ensuite on peut qualifier de « convenances » certaines conditions plus extérieures : par l'espace qu'il occupe sur un mur, un tableau entre en concurrence avec les autres œuvres d'art ou avec les objets voisins ; sa grandeur doit donc se proportionner à l'importance du sujet représenté. On peut dire qu'une scène d'auberge ne doit pas tenir plus de place sur nos murs que dans notre vie. De plus, les grands sujets sont réservés aux vastes monuments publics ; les scènes de signification plus médiocre, aux surfaces restreintes de nos appartements privés.

Aussi quand un sujet important est enfermé dans un très petit cadre, notre imagination le grossit ; il semble envahir toute la muraille ; et un souvenir peu fidèle tendra toujours à nous le représenter agrandi. Fechner ayant connu d'abord la « *Bible de Raphaël* » par des gravures réduites, imaginait d'après leur sujet des tableaux de dimensions grandioses ; il eut une désillusion en voyant à Rome les originaux, qui sont petits. Ce manque de grandeur contribue réellement à l'infériorité de l'œuvre de Raphaël par rapport à celle de Michel-Ange sur des sujets analogues. Mais l'habitude de voir des reproductions toujours réduites, gravures ou maquettes, nous a rendu la dérogation à cette règle par défaut bien moins sensible que la dérogation par excès. On imagine mal une scène de genre ou une nature morte couvrant toute une muraille (*Ib.*, 181-4).

Quelques exceptions sont notoires : tels les mendiants de grandeur naturelle peints par Murillo. On ne saurait invoquer valablement leur caractère historique, l'autorité et l'habitude, encore moins la tonalité sombre des fonds. Mais tout s'explique par un conflit entre l'intérêt de la vérité et celui des convenances. La peinture de genre recherche la vérité avant tout ; or la grandeur naturelle des personnages la suggère naturellement ; ce qui est d'autant plus le cas ici, que la combinaison des figures n'a pas d'intérêt propre. D'autre part les « convenances » exigeraient une réduction de cette grandeur. Aussi de tels tableaux ne sont-ils qu'un objet de musée : qui voudrait avoir perpétuellement sous les yeux, dans ses appartements, des mendiants de grandeur

naturelle ? C'est la résolution de ce conflit en un sens inaccoutumé et unilatéral, qui fait l'originalité de la conception de Murillo; mais toutes les solutions extrêmes sont des exceptions (*Ib.*, 185-6).

Une analyse fort ingénieuse montre que la même solution de ce conflit devient au contraire normale dans les natures mortes. Il est remarquable, en effet, que la dimension moyenne de celles-ci est supérieure à celle des tableaux de genre, bien que la signification de leurs sujets soit certainement inférieure; Fechner met facilement le résultat en évidence par une statistique. C'est qu'ici l'intérêt du sujet est si mince, que sa réalité seule entre en jeu. Aussi peint-on les fruits ou les fleurs presque toujours de grandeur naturelle; même on choisit des exemplaires sinon plus grands que nature, du moins très grands : c'est là une façon de les idéaliser, la seule compatible avec la nature du sujet. Au contraire, l'illusion de la réalité et l'intérêt des traits eux-mêmes se balancent dans le portrait jusqu'à nous faire préférer, suivant les circonstances, la statue monumentale, plus grande que nature, ou la miniature microscopique. Quant aux paysages, leur mode d'action n'est guère comparable à celui des autres œuvres d'art. S'ils sont en moyenne un peu plus grands que les tableaux de genre, c'est par suite d'un autre conflit : le paysage ne nous intéresse en général que par un assez grand déploiement d'objets, qui exige de l'espace (*Ib.*, 187-8; XLIV, 282, tabl. III).

Fechner a fait, sur les tableaux et les catalogues des 22 principaux musées de l'Europe, une série de statistiques subtiles; et il les élabore longuement par le calcul logarithmique, pour obtenir des moyennes diverses dont le détail a, de son propre aveu, fort peu d'intérêt esthétique (*V.*, XLIV, 273; 314). Toutefois cette étude est propre à dégager le fort et le faible de la méthode.

On peut déterminer un type normal des dimensions des tableaux, variable pour chaque genre, et par rapport auquel le nombre des dérogations va en diminuant à mesure qu'elles s'écartent davantage du type moyen. Il ne faut donc pas forcer la signification esthétique de cette loi : les déviations ne sont pas des *fautes*; car mainte circonstance variable et spéciale au sujet traité peut les avoir justement suggérées. D'autre part, si l'on constate facilement l'ordre dans lequel se groupent les divergences soit vers le haut soit vers le bas, ces faits sont autrement difficiles à expliquer; et Fechner ne s'y essaie pas.

Mais il est remarquable que la répartition des dimensions des œuvres dans chaque genre de peinture obéisse à une loi que l'on

peut exprimer par une modification de la formule de Gauss sur les variations accidentelles ([1]).

La statistique I comprend les dimensions en hauteur et en largeur observées sur un grand nombre de tableaux de genre et de nature morte. Elles sont réparties en deux colonnes suivant que la hauteur est plus grande que la largeur, ou inversement ([2]). On remarquera que les valeurs maxima, imprimées ici en caractères gras, sont toujours beaucoup plus proches du haut que du bas, c'est-à-dire des petites que des grandes dimensions : fait qu'il est plus facile de constater que d'expliquer (*V.*, XLIV, 276-7).

La statistique II donne, avec le nombre des œuvres observées, les plus intéressantes des cinq « valeurs principales » présentées par Fechner : la « moyenne arithmétique » obtenue en divisant la somme des dimensions par le nombre total des tableaux, la « valeur centrale ou moyenne » qui compte au-dessus et au-dessous d'elle non plus une somme égale de déviations (mesurée en centimètres par exemple), mais un nombre égal de cas de dérogations, quelles que soient leurs amplitudes; et la « valeur de densité maxima », c'est-à-dire la région par rapport à laquelle les déviations deviennent d'autant plus rares qu'elles sont plus grandes, non absolument, mais relativement à elle : c'est celle que Fechner appelle la « valeur normale » ([3]). Enfin la combinai-

([1]) *Z.*, 619-620; *V.*, XXXIII, 188-192; XLIV, 275, note 1; 297 et s. — Voir *i*, 10. — La « surface normale » peut être considérée comme le produit des deux « dimensions normales ». L'exactitude approximative de cette convention a été vérifiée directement par Fechner pour les tableaux de genre (*V.*, XXXIII, 191). — Les genres invoqués ne sont pas toujours très nettement définis : Fechner s'est le plus souvent fié aux catalogues; d'ailleurs les cas douteux sont rares et n'entament pas le résultat. Il n'a utilisé que les tableaux de musées, et non d'appartements; ni les portraits ou les sujets d'histoire profane; il a complètement exclu les tapisseries, diptyques, triptyques, etc. Il ne compte jamais pour plus de *deux* les séries de dimensions identiques, comme les 22 « Traits de la vie de Saint-Bruno » par Le Sueur. Les mesures sont celles de l'ouverture du cadre. Elles embrassent depuis les minuscules paysages de P. Brill et J. Breughel, de moins d'un décimètre de côté, jusqu'aux trois grands tableaux religieux de P. Véronèse, représentant des festins, qui atteignent 6 mètres de hauteur et 10 à 12 mètres de large (*V.*, XLIV, 276, 296, 311).

([2]) Lorsqu'une dimension s'est trouvée exactement intermédiaire entre deux des catégories distinguées, Fechner la compte pour moitié dans les deux : ce qui explique la présence de nombres fractionnaires dans les statistiques.

([3]) « *Arithmetisches Mittel; Centralwerth oder Werthmitte; dichtester Verhältnisswerth (Normalwerth)* ». — A quoi il faut joindre : « *Geometrisches oder Verhältnissmittel; einfach dichtester Werth; summarischer Werth* ». (*Z.*, 608-620; *V.*, XLIV, 280-281). — Par exemple, dans la série supposée : 0,5. 4. 5. 5. 5,5. 6. 6. 7. 12. 20. 39, la moyenne arithmétique = 10 (110 : 11 = 10); la valeur cen-

son des deux sortes de tables, en hauteur et en largeur, donne des moyennes encore plus générales.

On peut remarquer déjà que la valeur esthétique de ces multiples moyennes reste fort arbitraire et passablement confuse. Aussi Fechner lui-même n'a-t-il pas eu le courage d'en poursuivre le calcul jusqu'au bout : il n'a établi complètement que les deux premières (*Ib.*, 282; voir 288 et s.).

I. — Dimensions absolues des tableaux.

DIMENSIONS (RÉPARTIES PAR CENTIMÈTRES)	NOMBRE DES TABLEAUX DE GENRE				NOMBRE DES NATURES MORTES	
	Hauteur > largeur		Largeur > hauteur		Largeur > hauteur	
	Haut.	Larg.	Haut.	Larg.	Haut.	Larg.
0m à 0,1	0	5	0	0	0	0
0,1 — 0,2	30,5	88	23	6	0	4
0,2 — 0,3	133	**190,5**	90,5	38,5	10,5	16,5
0,3 — 0,4	**161**	167,5	109	78,5	14,5	44
0,4 — 0,5	127,5	100,5	**114,5**	80,5	**50,5**	45
0,5 — 0,6	75,5	62,5	79,5	75,5	27	**51**
0,6 — 0,7	70	58,5	65,5	**86**	31,5	45
0,7 — 0,8	47	31,5	40,5	34,5	29	32
0,8 — 0,9	39,5	18	28	63.5	38	22
0,9 — 1,0	20,5	21	33	36,5	23,5	17,5
1,0 — 1,1	12,5	8	17	26,5	17,5	12
1,1 — 1,2	11,5	10	25,5	29	14,5	2,5
1,2 — 1,3	12,5	2,5	24	24	16	6,5
1,3 — 1,4	12,5	1,5	11	12	5,5	3
1,4 — 1,5	7,5	5	15	19	2	1
1,5 — 1,6	11	2,5	6	9,5	1	3
Au-dessus de 1m,6	3	2,5	20	82,5	17	3
Nombre total des tableaux	775	775	702	702	308	308

La méthode qui consiste à observer l'usage ne saurait être particulière à Fechner : les historiens ou critiques d'art la pratiquent naturellement. Toute la différence est dans le caractère méthodique et la simplification.

On ne peut donc citer comme des applications des procédés expérimentaux les multiples monographies qui ont plus ou moins

trale = 6 (5 des nombres sont plus petits et 5 plus grands); la valeur normale = 5,5 environ (fréquence égale de 5 et de 6; rareté des nombres plus petits que 4 et plus grands que 7).

II. — Moyennes ou valeurs principales des dimensions des tableaux.

CATÉGORIES	SENS DES DIMENSIONS	Haut. > larg.		Larg. > haut.		Combinaison	
		Haut.	Larg.	Larg.	Haut.	Haut.	Larg.
Genre	Nombre des tableaux.......	775		702		1477	
	Moyenne arithmétique......	0,544	0,436	0,638	0,866	0,589	0,640
	Valeur centrale............	0,446	0,358	0,514	0,678	0,478	0,494
	Valeur normale............	0,376	0,308	0,436	0,545	0,405	0,439
Paysage	Nombre des tableaux.......	282		1794		2076	
	Moyenne arithmétique......	0,881	0,691	0,647	0,903	0,679	0,874
	Valeur centrale............	0,701	0,546	0,533	0,744	0,557	0,712
	Valeur normale............	0,594	0,417	0,493	0,713	0,557	0,660
Nature morte	Nombre des tableaux.......	308		204		512	
	Moyenne arithmétique......	0,806	0,622	0,710	0,952	0,768	0,764
	Valeur centrale............	0,730	0,589	0,557	0,766	0,673	0,650
	Valeur normale............	0,747	0,633	—	—	—	—
Religion	Nombre des tableaux.......	3730		1804			
	Moyenne arithmétique......	1,354	1,070	1,1164	1,5614		
	Valeur centrale............	1,095	0,760	0,961	1,315	—	—
Mythologie	Nombre des tableaux.......	350		609			
	Moyenne arithmétique......	1,417	1,038	1,169	1,580		
	Valeur centrale............	1,333	0,950	1,049	1,461	—	—

implicitement adopté ce point de vue. Notons cependant les recherches récentes sur l'art des peuples primitifs. Il est inutile de faire remarquer que la principale difficulté consiste ici à distinguer ce qui revient aux pures proportions des formes, par exemple à l'influence d'un plaisir primordial de la symétrie, et ce qu'on doit attribuer aux nécessités de la construction dans les habitations, les armes ou les objets tressés, ou à l'imitation d'objets réels, par exemple d'animaux totémiques progressivement « stylisés », ou, comme dit Haddon, « dégradés » (¹). L'objet de la méthode va donc se compliquant peu à peu à mesure qu'il est plus concret, et la mensuration exacte y suffit de moins en moins; des équiva-

(¹) Voir surtout Holmes (195); Haddon (84 et s.); March (441 et s.); Grosse (*b*, chap. V-VII); Puffer, 470 et s. Dans ce dernier travail surtout, la précision des chiffres jure avec le caractère conjectural des résultats.

lences de facteurs hétérogènes se substituent aux formes géométriques ou mécaniques de la symétrie, ou même de la section d'or, si toutefois on peut reconnaître avec sûreté dans ce domaine un rapport aussi complexe.

La méthode d'observation de l'usage a été très diversement jugée par les adeptes de l'esthétique expérimentale. Ceux qui tendent à en élargir le domaine du côté des faits concrets, et qui estiment, non sans raison, que « les recherches de laboratoire proprement dites ne constituent qu'une petite partie de l'esthétique expérimentale », pensent que « les arts décoratifs lui présenteraient toutes sortes d'objets intéressants :...on trouverait dans les étoffes, les papiers, etc., des combinaisons très variées de formes et de couleurs, à la création desquelles on est autorisé à croire que les raisons esthétiques ont exclusivement présidé;... il y a là un domaine très vaste et à peu près inconnu, qu'« il conviendrait de mettre en valeur » (Larguier des Bancels, 153, 190).

Au contraire, ceux qui préfèrent maintenir la rigueur et l'objectivité de la méthode, même au prix de quelque étroitesse, se défient de ce procédé appliqué, à cause des nombreuses associations et combinaisons de toutes sortes que les objets usuels impliquent, et de l'arbitraire avec lequel l'expérimentateur met des limites à la complexité des objets qu'il choisit ou qu'il exclut. On ne saurait donc, dit Witmer (122), fixer par cette méthode un « rapport normal ». Tout au plus, après qu'un tel rapport aura été déterminé par une autre méthode, peut-on espérer que l'étude des objets usuels permettra d'intéressantes conclusions sur l'influence des facteurs accessoires dans les déviations observées. Ce procédé n'aurait à ce compte qu'une portée secondaire et indirecte. Il aurait peut-être, dit Cohn (*a*, 563), un très grand intérêt pour l'esthétique sociologique, et c'est pourquoi l'ethnologiste Grosse (*a*, 400) l'appelle « la meilleure des trois méthodes » ; mais c'est une méthode statistique, qui n'a rien ni de psychologique, ni d'expérimental.

Un juste milieu entre ces deux extrêmes semble mieux représenter les tendances définitives de l'école contemporaine. La méthode appliquée est comme une synthèse des deux autres; une combinaison de l'activité du constructeur ou de l'artiste créateur, avec la passivité du choix du public, dont les préférences viennent d'elles-mêmes sanctionner la valeur des créations et éliminer celles qui pourraient ne pas convenir au consommateur après avoir séduit tout d'abord leur auteur. Un objet usuel de

valeur esthétique est donc astreint à la double condition de satisfaire aux deux premières méthodes; la troisième présente par suite comme leur synthèse.

D'autre part, elle réalise une transition heureuse entre les simplifications extrêmes de l'expérimentation « pure » et les faits concrets de la vie esthétique. Elle est dans l'esthétique expérimentale ce qu'est pour le médecin l'observation clinique d'une maladie microbienne, par rapport à la culture d'une bactérie *in vitro*. Une science concrète ne peut prétendre exclure de parti pris aucune méthode appliquée. Au savant incombe seulement la critique des résultats, et ce n'est pas la partie la moins importante de sa tâche.

CHAPITRE V

CONDITIONS DE L'OBJECTIVITÉ DES EXPÉRIENCES

I. *Dispositifs expérimentaux.*

1° *Le choix et le nombre des objets. — Simplification ; élimination des associations, des combinaisons et de l'arbitraire. — La courbe du plaisir.*

Dans l'application des trois méthodes expérimentales, certaines difficultés peuvent venir de la nature et du nombre soit des objets, soit des sujets. Nous examinerons successivement les principales.

Toutes les méthodes de Fechner supposent une condition commune : la simplification de l'objet, et pour cela l'élimination des associations et combinaisons accessoires qui le compliquent dans la réalité concrète.

L'*influence de la moyenne* ou de l'*éloignement de la moyenne* constitue, surtout pour la première méthode, une difficulté sérieuse. Beaucoup de personnes ont une tendance à préférer, parmi les proportions offertes à leur choix, une proportion moyenne quelle qu'elle soit et pour cette seule raison qu'elle est un milieu. Il s'ensuit que, si dans une série présentée le rapport en soi préférable forme un des extrêmes soit comme grandeur, soit comme situation, un conflit s'élève entre son action directe et l'influence de la position moyenne d'un autre rapport, moins agréable en lui-même.

On pourra donc faire varier la préférence en faisant varier la place d'un objet dans une série. Ce facteur accessoire n'est pas négligeable : un visage et un nez bien faits ne sont-ils pas, avant tout, de forme *moyenne?* Sans doute, son importance à côté des autres facteurs de la beauté humaine peut sembler aussi insignifiante que celle du nombre 2 à côté du nombre 1000. Mais n'oublions pas que le « principe du renforcement » agit comme un facteur de multiplication : de 2 et de 1000, on peut faire 2000 (*Z.*, 629, note 2).

Toutefois Fechner s'est assuré que la première méthode n'est pas faussée par ce facteur. Il le supprime par l'emploi de la comparaison binaire, qui consiste à ne présenter jamais les objets que deux par deux, en éliminant successivement celui qui a été exclu, jusqu'à ce qu'il ne reste plus à choisir qu'entre l'objet le plus souvent préféré et un autre. Cette méthode supprime l'influence de la moyenne. Or, ses résultats concordent sensiblement avec ceux des séries simultanées (*Z.*, 630; Witmer, 130). On peut encore déterminer au préalable le rapport approximativement le plus agréable; puis en surajouter un certain nombre d'autres dans chaque sens, et présenter cet ensemble au choix. Naturellement, plus on ajoute de ces rapports, moins l'action de la moyenne reste sensible. Mais l'expérience montre que même si le choix est limité au nombre minimum de trois objets, l'influence du milieu reste subordonnée à l'agrément direct lui-même. D'ailleurs, Fechner estime que cette influence ne se produit pas dans les autres méthodes : elles peuvent donc toujours contrôler la première (*Z.*, 629-631).

Witmer (128) a confirmé expérimentalement la réalité, mais le peu d'importance de cette influence de la moyenne. Soit une série progressivememt graduée de figures, présentées cinq par cinq, où les numéros 9, 10 et 11 de la série ont par eux-mêmes des agréments supérieurs, et peu différents entre eux : les sujets préfèreront, le plus souvent, tantôt l'une tantôt l'autre des trois figures suivant qu'elle est ou non la troisième d'un groupe de cinq; mais si l'on présente les figures 11-15, c'est 11 et non 13 qui l'emportera : l'effet de la moyenne s'évanouit devant une impression directe plus intense.

D'autres données indirectes viennent encore compliquer le problème. Il y a très peu de formes qui ne soient pas jugées par rapport à une idée, à un but, ou à d'autres formes en connexion avec elles. Mais il faut remarquer que les objets auxquels une figure aussi simple qu'un rectangle fait penser, sont extrêmement divers. Le cas où l'un d'eux s'imposerait irrésistiblement à l'esprit ne s'observe jamais. Et l'expérience montre, par les groupements qu'elle décèle dans les jugements, que parmi ces influences multiples il en est une qui reste constante : l'agrément direct. Fechner croit que cet obstacle est particulier aux premières méthodes, de sorte que la troisième peut les contrôler sur ce point (*Z.*, 632-3). En réalité, cette difficulté est partout : elle est inséparable de l'idée même d'expérimentation exacte.

Les « influences de combinaison » nées de l'action réciproque

des divers facteurs dans un objet composé, sont une occasion de troubles fréquents. Directement, en dehors de toute association d'idées, un cercle inscrit dans un carré nous plaît moins que s'il lui est circonscrit. Mais les proportions ou les formes les plus agréables d'une fenêtre seront déterminées moins par elles-mêmes que par la nature du fronton ; celui-ci dépend du toit, et ce dernier de beaucoup d'autres conditions complexes. Dès lors, on pourra se demander ce qu'on gagne à étudier isolément la valeur esthétique d'un rapport pris à part, s'il doit être altéré dans toute autre combinaison plus concrète où nous aurons à l'observer.

Fechner fait trois réponses à cette objection, qui est capitale. D'abord, dans les formes compliquées, il y a souvent, malgré tout, un certain rapport qui détermine la forme principale de l'objet, et par conséquent exerce une influence dominante. Ensuite, dans beaucoup d'objets, et notamment d'objets d'art, l'encadrement ou la production intentionnelle d'un entourage indifférent sont destinés à les isoler des influences extérieures; et ainsi la combinaison de leur forme avec d'autres est sensiblement sans action. Enfin le milieu de bien des objets varie au hasard, dans des directions si diverses que leurs influences se neutralisent (*Z.*, 561-2 ; *V.*, XIV, 187-8).

Ces facteurs, dont il ne faut ni renier, ni exagérer l'importance, ne suppriment pas, mais étendent seulement l'objet de la recherche. S'ils sont innombrables, le nombre de leurs lois n'est pas infini. Et l'étude de la valeur esthétique des formes les plus simplifiées et les plus isolées qu'il est possible, reste pour ainsi dire centrale. La détermination de l'effet précis que fournit par elle-même chaque condition intervenant dans une résultante commune est indispensable à l'esthéticien comme au physicien. La variation d'une circonstance parmi d'autres qui restent invariables, et la collaboration des trois méthodes, peuvent parfaitement faire distinguer les divers facteurs d'un effet esthétique complexe. Le savant les retrouve l'un après l'autre; l'artiste seul sait les combiner *tous* pour le mieux, par le sentiment intuitif qu'il en a. Mais qui dira que dans la musique, par exemple, l'étude séparée des gammes, des consonances, des dissonances, de leurs résolutions, des mesures et des rythmes, est un superflu inutile? (*Z.*, 562, 625; *V.*, XIV, 188).

Or les arts ne diffèrent à cet égard qu'en degrés. Les esthéticiens qui, comme Kant, Schiller ou Herbart, n'attribuent presque aucune valeur réelle à l'association esthétique dans la beauté des

formes, inclinent à donner une valeur absolue aux rapports formels; d'autres, par un excès d'empirisme, croient qu'ils n'ont aucune beauté particulière en dehors de l'usage auquel on les applique : Böttger l'assurait de la « tectonique » des Grecs; et les artistes répètent souvent de telles formules comme des principes.

Mais le plaisir de la symétrie suffit à contredire cette négation. Quand une tache d'encre informe s'étale sur un feuillet de papier, si on le plie de façon à imprimer symétriquement l'image, on est surpris de voir combien cette seule symétrie la rend, d'insignifiante, agréable. Dans les œuvres où cette régularité semble être au contraire évitée, comme les paysages ou la peinture de genre, il est certain cependant qu'un manque absolu d'équilibre déplairait. On trouve donc, dans le domaine des formes, au moins un équivalent incontestable du plaisir et du déplaisir directs des consonances et des dissonances. C'est pourquoi on parle couramment de « belles proportions » dans l'architecture, la statuaire ou l'ornemantique, bien que l'on soit ordinairement fort embarrassé pour les définir. C'est que cette impression directe des formes y est manifestement prépondérante. Bien que plus difficile à isoler, on la retrouve aussi dans tous les autres arts (*Z.*, 559, 562-4, 566).

Burke a prétendu à tort que la proportion n'a pas de « valeur » esthétique par elle-même, mais seulement une « signification » comme moyen de définir les genres de figures : car en fait les proportions au sein de chaque genre (comme celui des rectangles, ou des lignes) sont plus ou moins agréables par elles-mêmes (Witmer, 262).

Supposons la partie gagnée. Voilà l'école expérimentale fort embarrassée de sa victoire : le remède n'est-il pas pire que le mal? Il est regrettable d'en rester à des objets simplifiés, si manifestement en dehors de tout usage artistique. On a souvent voulu appliquer les méthodes expérimentales à des cas plus concrets. Mais dès que les rapports perçus sont un peu complexes, toute apparence de loi se perd : on ne trouve plus de « rapport normal » assignable. Si l'on s'adresse à des objets tout à fait concrets, des objets d'art par exemple, on tombe dans le procédé des enquêtes, que Fechner appelait la « statistique esthétique » : mais il n'a presque plus rien d'expérimental (Külpe, *a*, 215). S'agit-il d'étudier scientifiquement « *la beauté de la femme* », on ne devra pas distinguer moins de cinq criteriums de cette beauté : l'un tiré de l'influence de la moyenne; les autres, d'une répugnance pour les tares pathologiques; des caractéristiques des races défi-

nies par l'ethnologie; des conditions de l'organisation zoologique; enfin des processus naturels de la différenciation des sexes (Dr Stratz, *passim;* Binet, *d,* 428). — Mais, de ce mélange étrangement complexe, et assurément encore insuffisant, où surnage à peine un seul des « principes » simplistes de Fechner, nul type normal ne saurait se dégager avec quelque fixité.

Külpe (*a,* 215 et s.) a pourtant essayé d'introduire pour ses enquêtes quelque variation volontaire dans les conditions de l'expérience. Il présente à ses sujets des objets d'art concrets : chapiteaux, colonnes, statues ou monuments; et il leur demande de décrire brièvement leurs impressions. Cette série de réflexions introspectives n'aurait rien de méthodique ni d'expérimental, si le temps de la vision des objets n'était réduit à trois secondes. Tel est l'élément de variation étudié. Les témoignages sont extrêmement disparates sur chaque objet. Outre ce résultat assez négatif, la seule conclusion appréciable, c'est qu'au premier moment le sens des œuvres et leur expression l'emportaient de beaucoup sur les facteurs directs, chez les trois sujets très éduqués dont il s'agissait. Pour les sujets sans éducation, il semble que le résultat soit tout à fait différent. Chez les enfants, par exemple, la statistique, comme l'observation, montre que l'intérêt des détails et, sous certaines réserves, de la couleur, décroît rapidement avec l'âge, tandis que le rôle de la suggestion et de l'expression augmente (Calkins, 583, 586). Dans l'activité artistique concrète, l'interprétation surajoutée l'emporte sur l'impression directe et passive.

Mais ces enquêtes superficielles ne valent peut-être, ni en précision, ni en profondeur, la moindre introspection bien conduite et répétée au besoin par plusieurs psychologues ou artistes sagaces. Si les sujets interrogés n'ont eu que rarement le temps d'imiter le mouvement représenté ou de se sentir intérieurement dans l'attitude reproduite, y a-t-il là de quoi infirmer la thèse générale de Grosse sur l' « imitation intérieure » ? Si les sujets n'ont jamais parlé d'un sentiment de « sympathie esthétique » pour les objets représentés, en particulier pour les colonnes, y a-t-il là davantage de quoi réfuter la théorie de l'*Einfühlung* « pleine ou sympathique », dont Lipps fait l'essence du plaisir esthétique et dont les formes des colonnes architecturales lui ont fourni l'exemple typique ? (Külpe, *a,* 227, 231).

Pierce a étudié les formes simples par une sorte de méthode de construction perfectionnée. Ses intéressantes recherches invitent à conclure que la simplification des objets d'expérience suppose

toujours à quelque degré une interprétation active de l'esprit, qui attribue malgré lui aux figures un sens qu'elles n'auraient pas par leur pure forme géométrique. Par exemple, lorsque l'ensemble d'une figure est symétrique, « ou du moins suggère la symétrie », les sujets préfèrent une division rigoureusement égale, si la figure est très simple, comme celle que forment trois lignes verticales; une division inégale, voisine de la section d'or, si la figure est moyennement simple, composée par exemple de trois à cinq verticales; enfin la division géométriquement égale est de nouveau préférée si la figure se complique davantage. C'est donc, semble-t-il, le conflit de l'unité et de la variété qui règle ce processus et fait prédominer tantôt la symétrie, tantôt la section d'or, suivant que c'est le besoin prédominant de la diversité ou bien la crainte subordonnée de la monotonie qui l'emporte (*a*, 486-7).

Compliquons l'expérience en introduisant de nouvelles données : d'abord l'inégalité des longueurs. Soit à placer deux lignes inégales de part et d'autre d'une ligne médiane. Les distances « les plus satisfaisantes » ne seront pas géométriquement symétriques : elles varieront avec la longueur des lignes; une grande longueur exige une plus petite distance, et inversement. Or, presque tous les sujets déclarent que le « sentiment de la symétrie » se trouve satisfait en même temps. Il y a donc une « symétrie esthétique » plus concrète que la « symétrie géométrique », et formée d'équivalences affectives, c'est-à-dire de compensations ou d'équilibres hétérogènes, plus que d'égalités quantitatives ou numériques.

Introduisons maintenant des inégalités dans la coloration. Il apparaîtra que la couleur, tout comme la grandeur, peut être un substitut de la distance : toutes choses égales d'ailleurs, les tons sombres demandent à être moins rapprochés de la position médiane que les tons clairs. Cette influence des couleurs est d'autant plus frappante, malgré les différences individuelles, qu'elle s'est dégagée des expériences à l'insu des sujets et même, au début, à l'insu de l'expérimentateur lui-même [1].

Jusqu'ici, nous constatons que l'esprit établit, non volontairement, mais inconsciemment, une équivalence complexe, et non plus géométrique ou numérique, entre des grandeurs, des dis-

[1] Pierce, *a*, 490-1, 493 et s. — Moyennes des distances au centre de figure préférées par quatre sujets de vue normale, mesurées en centimètres: *bleu*, 18,6; *vert*, 17,5; *marron*, 17,2; *rouge*, 16,9; *orangé*, 16,5; *blanc*, 15,9 (*a*, 494).

tances, des clartés. Peut-être est-ce l'égalité des énergies musculaires développées par ces différents facteurs, qui cause l'impression de symétrie.

Compliquons encore la figure : d'horizontale, rendons la série verticale, en suggérant à l'œil une ordonnance de bas en haut. Ce n'est plus un principe de symétrie, mais un « principe de stabilité » qui dirige alors les préférences. Un tel arrangement, pour plaire, doit paraître « solide ». D'après les conditions des expériences et aussi le témoignage des sujets, ce sont les mouvements oculaires, soit verticaux, soit horizontaux, qui semblent jouer le principal rôle dans cette aperception d'un ensemble « stable » (*b*, 271-4).

Mais la fonction des mouvements des yeux ne va pas dans la conscience esthétique sans les opérations intellectuelles ou les multiples associations habituelles qui donnent à eux-mêmes leur sens. C'est ce que montrent les « positions anormales », par exemple la position horizontale, qu'on fait prendre aux sujets ; quand elles ne modifient pas ces habitudes, le résultat reste le même que dans la station normale de l'homme assis ou debout ; si elles les modifient, comme lorsqu'il s'agit de figures obliques, le résultat est altéré, parce que les processus trop compliqués sont inhibés par le sujet, et les mouvements oculaires prépondérants prennent définitivement le dessus. Le sens esthétique d'un objet est donc déterminé par la suggestion d'une aperception d'ensemble (*b*, 276, 280).

Ces expériences paraissent conduites par une bonne méthode. Tout au plus peut-on leur reprocher de n'être pas encore assez larges, parce que le genre des questions posées aux sujets leur suggère par trop l'idée d'un équilibre ou d'un balancement *mécaniques* : il ne faudrait pas oublier que la comparaison avec les deux bras inégaux et pourtant équilibrés d'un levier n'est qu'une métaphore. Mais les faits signalés sont exacts.

Selon Ethel Puffer, l'anthropologie permet même de les généraliser. Les « dégradations » ou « stylisations » que les peuples primitifs impriment à leurs figures ornementales prouvent l'existence d'un plaisir original et irréductible de la symétrie ; car elles sont toutes orientées vers elle. Seulement, à mesure qu'on passe à des objets plus concrets, la symétrie se réalise moins par des égalités que par des « substitutions » ; ce sont des facteurs hétérogènes qui se balancent mutuellement pour nous suggérer l'idée d'un mouvement ou d'une profondeur, par exemple, dans la perspective d'un tableau (480, 490, 502, 510).

Mais de ces expériences très précises, leurs auteurs croient pouvoir trop souvent tirer des conclusions très vagues : l'un déduit par exemple la double nécessité de la variété, qui seule est suggestive, et de l'unité, qui seule satisfait nos tendances esthétiques, et que la symétrie et la solidité réalisent dans le domaine des formes simples, horizontales et verticales. « La conscience esthétique, dit Pierce (*b*, 282), est un état éveillé par la satisfaction objective d'une tendance désintéressée de toute fin ultérieure, et la fonction des éléments de l'objet beau est de suggérer une telle tendance et en même temps de la satisfaire ». E. Puffer (467) admet qu'une propension instinctive à la « reproduction sympathique » nous poussant à imiter les formes visuelles par des impulsions motrices, les formes symétriques sont particulièrement « en harmonie avec le système des énergies de notre organisme bilatéral ; et cette harmonie peut être la base de notre plaisir ».

Fechner, en véritable expérimentateur, savait s'interdire provisoirement de pareilles hypothèses, si profondément disproportionnées avec les données de l'expérience.

Une nouvelle difficulté est propre à la méthode de choix. Quand un rapport est soumis à la variation, la valeur maxima de son agrément est donnée par la majorité des voix qui se portent sur une de ses formes. Mais cette forme excellente peut ne pas se présenter elle-même dans les essais, surtout quand le nombre en est trop restreint : et il devrait être rigoureusement infini pour que l'expérience fût complète ! Par exemple, Fechner a présenté au choix de ses sujets 10 rectangles. Rien ne garantit que la forme dite « normale » sera contenue dans ce petit nombre de cas. Il faut donc admettre un autre signe objectif de la satisfaction maxima : lorsque la majorité des suffrages ne la désigne pas directement, elle a pour signe le groupement plus dense des préférences : il est en effet naturel qu'elles se répartissent de part et d'autre du rapport normal, lorsqu'il est lui-même absent (*Z.*, 612). Ainsi, pourrait-on dire, les balles de tireurs dont aucun n'a touché le but, désignent fort bien ce but en l'entourant de toutes parts.

Si les objets d'expérience ont été choisis dans de bonnes conditions, un tableau semblable à celui que Fechner a obtenu par ses 10 rectangles pourrait servir à tracer une courbe continue de la satisfaction. Il suffirait de choisir des rectangles dont les rapports des côtés soient échelonnés à distances égales, c'est-à-dire tels que les différences arithmétiques de leurs logarithmes soient égales. Il faudrait aussi éprouver un nombre égal de rectangles

de part et d'autre de la section d'or : deux conditions que les recherches de Fechner ne présentent pas. On doit en outre se représenter les nombres correspondant à chaque rectangle comme répartis sur un « intervalle périphérique » comprenant la moitié de la distance relative qui le sépare de ses deux voisins (¹).

La discontinuité et le petit nombre des objets présentés au choix a semblé à quelques successeurs de Fechner créer une difficulté sérieuse. Ils y ont parfois remédié en multipliant le nombre des objets : Witmer en emploie fréquemment plus d'une vingtaine. D'ailleurs comme, pratiquement, par delà certaines limites aucune figure n'est jamais préférée, le nombre nécessaire ne saurait en être excessif.

Le moyen d'obtenir une approximation de la continuité psychologique serait d'employer autant de figures qu'il y a entre elles de différences minima perceptibles : conception très conforme aux principes de la psychophysique. Malheureusement, cette valeur de la sensibilité différentielle est très variable. Par une de ces remarques qui, sous l'apparence d'élargir la psychophysique, la ruinent ou du moins la diminuent singulièrement, Witmer estime que cette différence minima grandit considérablement quand les figures se compliquent, ou surtout quand l'attention, au lieu de se concentrer tout entière sur les dimensions en elles-mêmes, « se porte pleinement sur le sentiment esthétique qu'elles soulèvent » (²).

De telles considérations montrent bien comment la psychophysique n'est pas une mesure de la représentation *in globo*, mais seulement de la clarté de cette représentation, ou même de cette clarté prise de certains points de vue spécialisés (Foucault, 285 et s.). Elles montrent en outre que la difficulté qui a tant préoccupé Fechner et ses disciples est très artificielle. Elle tient à un postulat de la psychophysique, et non à une exigence de l'esthétique.

Outre la multiplication des objets proposés au choix, certains expérimentateurs ont essayé de multiplier les questions posées sur les objets. Fechner et la plupart de ses disciples ne deman-

(¹) *Z.*, 626-8 ; *V.*, XIV, 196. — Par exemple, on peut dire, d'après le tableau cité p. 43, que l'*intervalle* des rapports rectangulaires de 1/1,558 à 1/1,692 (comprenant la section d'or 1/1,6180... sous la forme 21/34 = 1/1,6195), réunit à peu près un tiers de l'ensemble des préférences : 35,17 p. 100 (moyenne de 34,5 et 35,83) (*V.*, XIV, 197).

(²) Elle peut passer alors de 1 0/0 ou 2 0/0 à 3 0/0 et même 5 0/0 (Witmer, 102, 124. — Voir plus haut, p. 34, note 1).



dent le plus souvent qu'un jugement d'approbation, parfois seulement d'exclusion, plus rarement encore d'indifférence. Mais les sujets peuvent être très inégalement satisfaits de la figure qu'ils jugent la meilleure, et nous avons vu que la majorité obtenue ne traduit pas ces différences.

Major a voulu corriger ce défaut en proposant pour chaque objet une échelle de sept valeurs : trois degrés d'agrément et trois de désagrément (grandement, modérément, tout juste) avec un degré intermédiaire neutre ou sans ton affectif (60). Au moyen de ces trois coefficients, il a cru pouvoir tenter ce que Fechner n'avait pas osé : il construit des courbes de l'intensité des états affectifs dans le domaine des impressions visuelles, des sons purs et du toucher actif (64, 71, 74).

Malheureusement, cette forme plus concrète de l'expérience la rend aussi plus compliquée : l'évaluation de ces sept valeurs est arbitraire et variable ; elle embarrasse les sujets, qui la simplifient d'eux-mêmes en ne se servant presque jamais des degrés extrêmes. La difficulté, que Fechner avait bien sentie, est inhérente à la méthode et reste insoluble.

La multiplicité des objets proposés au choix est elle-même un défaut : elle disperse par trop l'attention, rend l'effort plus grand et la sensibilité des sujets plus variable.

Witmer pense remédier à cet inconvénient par deux perfectionnements de la méthode, déjà d'ailleurs indiqués par Fechner. Il présente les objets non plus dispersés, mais dans un ordre de progression régulière. Cette ordonnance offre sans doute l'inconvénient d'agir, par son ensemble et surtout par l'influence des moyennes qu'elle crée, sur le choix du sujet, qui ne devrait considérer chacune des parties qu'à part ; mais, en fait, nous avons vu que cet inconvénient est faible. En revanche, elle a l'avantage de diminuer l'effort mental, parce que les régions extrêmes sont du premier coup éliminées ; enfin, en créant un aspect régulier et inusité, elle supprime la plupart des associations usuelles. De fait, avec ce procédé, les jugements deviennent plus constants, et la variation moyenne diminue (126-7).

Witmer emprunte encore à Fechner, pour l'amplifier, la méthode de comparaison binaire ou par couples. Elle a l'avantage de ne pas disperser l'attention des sujets sur un trop grand nombre d'objets. Théoriquement irréprochable, elle ne présente en pratique d'autre inconvénient que sa longueur (130-1).

Cohn (*a*, 364) l'a utilisée dans ses recherches sur les couleurs, et il a montré sa supériorité dans l'établissement d'une courbe

du plaisir : car la méthode des séries n'a guère fourni à Fechner que des points d'agrément maximum, sans lui permettre de fixer le tracé même de la courbe. A l'aide de ces procédés perfectionnés, Witmer croit aussi pouvoir construire des « courbes du sentiment esthétique » destinées à représenter les variations continues du sentiment esthétique éveillé par le rapport des dimensions $1/x$, lorsque x varie de façon continue. Fechner en avait indiqué la possibilité, mais n'avait pas osé passer à la réalisation, sans doute parce que ses premiers essais, encore hésitants, ne s'étaient proposé qu'un objet accessoire : la valeur des principaux rapports relativement simples. Le choix d'une série régulière parmi ces rapports serait seule propre à instituer une courbe continue (¹).

A la vérité, peut-être Fechner avait-il reculé aussi devant le peu d'utilité de la tâche, et devant le caractère arbitraire des résultats.

2° *Le choix et le nombre des sujets. — Détermination des compétences. — Le point de vue sociologique sur l'esthétique. — L'universalité des résultats et l'observation intérieure.*

L'état mental des sujets de l'expérience ne saurait manquer d'influer sur sa valeur.

Les diverses formes de l'habitude peuvent avoir sur nos jugements esthétiques une action accessoire qu'il importe de déterminer. Telle est par exemple l'habitude de voir familièrement certaines proportions, comme celles des formes humaines. Toutefois, bien souvent cette accoutumance a elle-même sa raison d'être dans un agrément direct des formes en question, ou dans leur finalité, qui les rend plus fréquentes dans l'usage : l'habitude ne créerait donc pas alors, mais renforcerait seulement ces éléments d'intérêt.

Une telle action peut se faire sentir au cours même d'une expérience : l'on peut craindre une influence de chaque jugement sur le suivant. Il est donc bon de reprendre les épreuves en renversant leur série, de façon que ces influences se compensent (*Z.*, 597; 624-5).

(¹) Voici les points principaux qui caractérisent cette courbe : point de départ de la série, 1/5,76; point d'indifférence, 1/2,417; maximum d'agrément, 1/1,651 (comparez la section d'or 1/1,618); minimum d'agrément, 1/1,181 et 1/3,09 (de part et d'autre de la section d'or). On remarque trois rapports dont l'agrément est égal : 1/1,452; 1/2,201; et 1/1,03 (ou carré apparent, en tenant compte d'une illusion d'optique normale). (Witmer, 138-9.)



Parfois, quand trois figures ont été jugées de même valeur, il suffit d'en fixer une quelque temps à part pour la trouver supérieure aux autres. De même si l'attention se dirige avec intensité vers l'extrémité d'une série, la région préférée se déplace vers cette extrémité. Si ce phénomène avait sur notre sensibilité une influence profonde, toute l'esthétique expérimentale comme science exacte serait ruinée. On constate par bonheur que cette action est restreinte. Ce n'est pas l'habitude de voir la section d'or réalisée dans les nervures des feuilles qui pourrait en faire la valeur esthétique! Or c'est là le fait le plus considérable que les recherches de Zeising sur les faits naturels aient réussi à établir sérieusement (Witmer, 258, 260; Cohn, *a*, 598).

Bref on peut surmonter cet obstacle. Les successeurs de Fechner ont même essayé d'en tirer profit, non sans péril pour l'objectivité de la méthode. Ils ont remarqué que l'habitude présente quelques avantages pour les expérimentateurs : elle renforce le sentiment esthétique ou affine notre capacité d'observer des nuances affectives plus subtiles; elle contribue à nous permettre d'exclure les influences associatives accessoires. En conséquence, elle donne plus de sûreté et de pureté au jugement (*Ib.*).

Mais, combinée avec le degré plus ou moins élevé du développement intellectuel, l'habitude sous forme d'éducation peut avoir des effets plus permanents et plus importants encore.

Dans toute recherche empirique, la probabilité croît avec le nombre des observations. Or, dans de telles expériences, le nombre des sujets connus et sur qui l'on peut compter est vite épuisé; pour chaque nouvelle personne il faut renouveler des explications longues et compliquées; et si l'on opère sur un groupe, les sujets s'influencent l'un l'autre. Fechner fait appel à des collaborateurs qui, travaillant sur un même plan, recueilleraient ou feraient naître de multiples occasions d'expériences (*Z.*, 621-2).

On pourrait essayer de tourner ces difficultés en n'employant que des professionnels : des architectes ou des peintres par exemple. N'abrégerait-on pas ainsi les expériences, tout en les rendant plus sûres? — Bien au contraire, dit Fechner : très compétents et de la plus grande autorité dans leur art même, leur présence exclusive ne serait rien moins que nuisible dans des recherches portant sur l'agrément abstrait, pour ainsi dire, des formes.

Pour la plupart, en effet, ils apportent une idée préconçue : c'est qu'un agrément ainsi défini n'a aucun sens. Ou bien une pratique spéciale, ou encore une théorie toute faite, dirigent artificiel-

lement leurs jugements. Bref ils n'ont pas l'impartialité désirable que la réunion d'un grand nombre d'individus orientés dans des directions différentes peut seule fournir. Ce n'est pas que les professionnels doivent être rejetés; mais ils sont appelés seulement à titre de personnes cultivées (*Z.*, 623). Pour juger la conception d'une œuvre d'art, les profanes sont souvent plus compétents que les connaisseurs; c'est l'inverse pour la correction, le style, l'exécution. Il est vrai que le connaisseur achevé — cet être rare — est celui qui comprend également l'œuvre à tous les égards. Dans l'infériorité des profanes Fechner ne voit guère qu'une étroitesse de points de vue, qui leur fait attribuer de l'importance à des considérations qui en ont peu pour les initiés.

Bref, il y a grand avantage à ne pas embarrasser la recherche expérimentale d'un choix trop scrupuleux et difficile à opérer parmi les sujets observés. Mais il y aura toujours intérêt à expérimenter de préférence sur ce qu'on appelle des personnes de goût, c'est-à-dire sur celles qui sentent avec facilité et finesse des nuances délicates (*Z.*, 606-7).

On s'aperçoit vite que les sujets qui montrent par ailleurs le meilleur goût choisissent parmi les rectangles les plus voisins de la section d'or, ou la section d'or elle-même. C'est parmi les personnes peu éduquées que la préférence pour le carré semble s'élever : 28 ouvriers de métiers différents n'ont préféré que sept fois la section d'or et cinq fois le carré. Les recherches sur les enfants, à qui l'on demande, non de dire leur préférence, mais de prendre, parmi deux rectangles découpés dans un papier brillant, celui qu'ils aiment le mieux garder, ne donnent pas de résultat décisif (*V.*, XIV, 198-9).

Mais le goût n'a point de limites tranchées, et l'appréciation de celui des autres dépend du nôtre; il reste donc objectivement très incertain. Fechner sent bien qu'il y a, dans ce choix des sujets, une grave difficulté pour sa méthode. Il pense qu'on peut s'en tenir en général, pour définir les classes considérées, à la notoriété publique; d'ailleurs, si quelques individus s'y glissent indûment, leur influence sur le résultat sera toujours relativement insignifiante; enfin, on peut toujours supposer que leurs déviations, étant indifféremment dans les deux sens, se neutralisent mutuellement (*Z.*, 607, 624; *V.*, XIV, 194, note).

Les jugements obtenus vaudront évidemment pour la seule classe des sujets interrogés. Il ne faut pas attendre la même décision d'enfants, d'Européens adultes et instruits, de nègres sauvages. Seules les personnes cultivées, et même, si la question l'exige,

les spécialistes pourront prétendre décider des rapports « normaux ». Mais bien loin qu'il y ait là une difficulté, il faut voir au contraire un des objets spéciaux de l'esthétique expérimentale dans la constitution de classes humaines d'après l'âge, le sexe, la race, l'état, le degré de culture, le climat, l'époque (*Z.*, 606; *V.*, XIV, 189).

De pareilles études sont fort délicates. Par exemple, les hommes *construisent* une croix selon un certain rapport des bras, que les femmes en moyenne diminuent. Au contraire, les deux sexes s'accordent à préférer le même rapport quand il se présente comme un *choix*. Fechner ne croit pas pouvoir décider s'il y a là une simple « faute constante », ou une diversité réelle des goûts (*Z.*, 634-5).

Pour que des influences sociales diverses produisent réellement des variations, il faudrait que les expériences portent sur des milieux sociaux profondément différents, et non point sur des hommes d'origines ou de tempéraments divers peut-être, mais d'éducation commune.

Or un sociologue bien informé, comme Grosse, ne doute pas que dans ces conditions les résultats ne doivent être très divers; il prend pour garant l'observation des objets usuels, qu'il croit la meilleure des méthodes esthétiques : il constate aisément que les proportions favorites des kakemonos japonais ne sont nullement celles que Fechner a constatées sur nos œuvres d'art occidentales ([1]).

Il estime que, si l'on parcourt nos styles *Renaissance, Rococo, Empire* (nous ajouterions aujourd'hui le *Modern-style*), on trouve accumulées en bien peu de temps les formes « normales » les plus disparates : le goût pour les formes a varié historiquement au moins autant que le sens musical des consonances depuis l'*organum* du IXe siècle jusqu'aux excessives dissonances de nos contemporains (*a*, 406). On peut aller très loin dans cette voie : non seulement la section d'or n'a pas le même sens esthétique pour les Japonais que pour nous; mais la symétrie même, cette exigence irréductible de notre pensée occidentale, n'a pas, pour eux, la même valeur : on pourrait même dire que l'*asymétrie* est « un principe directeur de leur style décoratif ! » (*a*, 402).

Ainsi la réaction du facteur social sur les éléments individuels,

([1]) Il croit d'ailleurs à tort que Fechner assigne aux dimensions des tableaux occidentaux la section d'or comme valeur normale (*a*, 401; — voir ci-dessus, chap. IV, § 3).

abstraits et incomplets, peut non seulement les varier et les modifier, mais même en bouleverser l'application. Mais on comprend que l'introduction de ce nouveau point de vue doive s'accompagner d'un bouleversement dans la méthode. La simplification que l'expérimentateur s'efforce de produire abstraitement dans son laboratoire, il doit la rechercher, dit Grosse, là où elle existe toute faite dans le concret : chez les peuples primitifs. Ce sont les œuvres d'art des « sauvages » qui présentent à une esthétique *positive* la tâche la plus fructueuse et la plus indispensable, dont l'oubli regrettable est le signe le plus certain du peu de développement de l'esthétique actuelle.

« C'est là qu'on trouve, avec une riche multiplicité, la plus grande simplicité des rapports. C'est par là que le travail doit commencer; et le succès n'en est pas douteux » (*a*, 402). « Le plus simple des problèmes sociologiques est encore un problème très compliqué. Tout ce que nous prétendons, c'est que les rapports pratiqués par les peuples primitifs, aussi obscurs qu'ils puissent être en eux-mêmes, sont en tout cas plus simples et plus clairs que ceux des peuples civilisés, et que leur explication par suite sera moins difficile » (*a*, 407).

Il est pénible de constater que nos meilleurs historiens de l'art et de la civilisation en restent encore, sur ces problèmes capitaux, au même point que le vieux Dubos en 1719; c'est qu'ils n'ont pas su commencer par le plus simple.

Ces prétentions de l'ethnologie comparée sont peut-être exagérées, et cette « simplicité » prétendue des « primitifs » est sans doute une superstition dans la sociologie contemporaine : car il n'y a précisément rien de si confus que les formes de la pensée primitive. On a souvent montré que les dessins ornementaux des peuples sauvages, d'origine apparemment toute géométrique, ne sont pas en réalité dictés par un libre développement de l'imagination, mais par l'imitation de formes utiles, d'objets comestibles ou d'animaux sacrés (March, 441 et s.; voir ci-dessus, p. 62). Les jugements des primitifs ont le plus souvent tout à la fois un sens religieux ou magique, un rôle utilitaire, une valeur confusément scientifique, morale et esthétique : de sorte qu'aux yeux de l'observateur qui cherche à saisir la pensée esthétique dans ses caractères spécifiques, ils sont peut-être les plus complexes, en tous cas les moins purs de tous.

Ne sachant voir dans l'étude sociologique de l'art que cette recherche obscure et problématique des origines, on a souvent douté de l'importance d'un tel point de vue. N'a-t-on pas répété

que l'art, fait social dans les temps primitifs, cesse de l'être dans ses formes modernes? L'esthétique, dit Volkelt (*a*, 22), doit assurément envisager la double genèse individuelle et ethnologique des normes esthétiques; mais ces considérations génétiques ne sont qu'un auxiliaire subordonné, bien que nécessaire, et ne fournissent ni l'une ni l'autre à l'esthétique une « méthode » ou une « base ». — Mais pourquoi les seules lois sociales seraient-elles celles de la genèse? Le développement historique postérieur et l'organisation elle-même ne sont pas moins des objets de science, et ils sont d'une observation beaucoup plus certaine et plus positive.

Sans pouvoir entrer ici dans le détail des faits, nous croyons que l'introduction de la vraie méthode sociologique dans l'esthétique, en amenant à considérer non plus seulement les origines, mais les lois de l'évolution et les institutions organisées de l'art, y opèrerait un bouleversement bien autrement important que ne le pensait Fechner : elle l'altèrerait doublement et dans ses résultats et dans ses méthodes. De sorte que, si Fechner avait pu soupçonner ce que devra devenir sous cette nouvelle impulsion l'esthétique expérimentale, et ce qu'elle sera sans doute effectivement un jour, il ne reconnaîtrait véritablement plus son œuvre sous cette nouvelle forme.

Mais restons, pour le moment, dans nos laboratoires. Du choix des sujets dépend, en somme, l'universalité et l'objectivité de la méthode. Witmer (209) a voulu restreindre cette universalité prétendue. « Mes recherches ont pour but d'éprouver si les pures proportions d'une figure possèdent par elles mêmes une valeur esthétique. Elles n'ont donc pas pour but en première ligne, comme le voulait Fechner, d'obtenir un rapport normal, objectif, offrant le maximum d'agrément, qui correspondait au goût moyen de tous les individus. Ce qu'il faut établir, c'est si, pour le même individu ou pour le goût moyen d'un nombre arbitraire de personnes, la figure la plus satisfaisante présente toujours le même rapport de ses dimensions dans différents genres de figures. » Mais quel intérêt esthétique présentera cette moyenne, si elle est précisément arbitraire ?

Cohn prétend arriver à l'objectivité la plus stricte. A l'encontre des traditions du rationalisme, il affirme l'universalité de la sensation et le caractère subjectif de la raison. Dans ses recherches sur les couleurs, il a observé des sujets de plusieurs nationalités, sans remarquer de différences caractéristiques entre eux. Aussi croit-il pouvoir conclure que leur jugement représente la moyenne

des hommes cultivés en Europe : prétention d'ailleurs contestable, puisque toutes les recherches sur les mêmes matières ne concordent pas. D'autre part, ces personnes choisissent, par goût personnel, des couleurs très discrètes pour leurs costumes ou leurs habitations. Or, dans les conditions simplifiées de l'expérience, la préférence marquée de ces civilisés pour les oppositions violentes des couleurs ou des clartés paraît concorder avec les goûts bien connus des peuples primitifs pour les couleurs criardes dans leurs ornements et leurs habits. De là cette conclusion paradoxale (*a*, 600-1) : « Jusqu'ici les physiciens et les esthéticiens ont été enclins à considérer justement les formes les plus idéales et les plus hautes de la beauté comme communes à toute l'humanité, et l'agrément sensible au contraire comme variable et dépendant des caprices individuels. Notre point de vue psychologique ne devrait-il pas peut-être nous conduire peu à peu à un résultat tout opposé ? Il paraît tout à fait plausible de dire que la constitution sensible de l'homme est fondamentale et commune à tous, tandis que ces applications idéales et compliquées, sur lesquelles repose le plaisir esthétique le plus élevé, se modifient suivant la race, le degré de culture et d'éducation ».

Une restriction du rôle de l'observation intérieure est le complément indispensable de cette prétention à l'objectivité, si conforme à l'esprit de la méthode. « On ne doit pas pousser les sujets à l'observation de soi-même. Le processus du jugement doit être tout entier mécanisé en quelque façon, de telle sorte qu'en définitive l'impression du sentiment soit ce qui parvient le plus clairement à la conscience de l'observateur » (*a*, 597).

Mais, parmi les expérimentateurs récents, Cohn est resté à peu près seul dans son intransigeance paradoxale. Fechner au contraire ne dédaignait pas de recourir à l'observation des sujets sur eux-mêmes. Mais il n'a jamais précisé la valeur exacte qu'il attribue à cette introspection. Elle paraît utile, et même indispensable, ne serait-ce que pour savoir comment le sujet a compris la question, ou même s'il l'a comprise. Mais son introduction est dangereuse, car elle enlève de son caractère objectif à la méthode, et sa valeur varie avec la valeur des sujets.

Néanmoins, les avantages ont paru l'emporter définitivement sur les inconvénients. Haines et Davies ont même systématisé cette recherche (266). Ils groupent en cinq classes les motifs de choix reconnus par les sujets, et qu'eux seuls en somme peuvent révéler à l'expérimentateur, sauf pour lui à critiquer ensuite leur témoignage. On trouve des jugements purement esthétiques de

type simple, ou d'*intérêt immédiat :* les motifs en sont tirés de l'objet, qui plaît directement par lui-même, sans que l'observateur se demande ce qu'on en fait; — des *suggestions,* dans lesquelles le sujet passe de cet intérêt immédiat à l'idée d'un usage suggéré : l'émotion et l'aperception entrent alors en jeu; — des *associations,* qui déterminent l'attente *définie* d'un idéal préconçu : l'élément aperceptif y précède la réaction ; — *des éléments sensoriels simples,* quelquefois des illusions ; — enfin un *élément purement moteur,* qui a parmi tous les autres la prédominance.

Nous avons vu que l'école expérimentale tend à reconnaître de plus en plus une part de suggestion ou d'interprétation dans le sens esthétique des figures les plus simples. Or, avec cette idée d'interprétation s'introduisent dans les impressions en apparence directes, et que Fechner croyait pouvoir légitimement isoler de toute autre, des éléments associés qui pourraient bien être essentiels à la pensée esthétique, et que l'observation intérieure peut seule connaître. L'idée n'en est pas nouvelle. Après que le peintre Hogarth eut dessiné et commenté l'énigmatique courbe qu'il appelle la « ligne de la beauté » (1), Herder indiqua déjà qu'il y a un nombre indéfini de ces lignes, toutes comprises entre la droite et la circonférence; et il analysait en elles d'abord leur agrément direct, ensuite les expressions de force ou de vie qu'il y trouvait d'après une sorte de « dynamique esthétique » basée sur la proportion de solidité et de mouvement dont elles paraissent participer (2). Plus tard Schopenhauer jugeait les œuvres de l'architecture, et, par exemple, condamnait le style gothique d'après des principes analogues. « L'architecture, dit-il, ne dépend pas seulement de la mathématique, mais de la dynamique » (3).

Passons aux contemporains, dont la méthode est plus décidément expérimentale. Pour Groos, la source de toute impression esthétique est une « imitation intérieure » de l'objet représenté (*a,* 6; 83 et s.). Lipps pose à la base de tout sentiment du beau l'« objectivation esthétique du moi », l'*Einfühlung,* cette identification progressive du sujet sentant avec l'objet de sa contemplation : tout plaisir esthétique est « un sentiment de sympathie qui nous rend heureux ». Il n'hésite pas à appliquer ces conceptions à l'analyse des couleurs, des sons et des formes les plus élémen-

(1) Hogarth, *Frontispice* des gravures de 1753; *Analysis of beauty,* Londres, 1753.

(2) Herder, *Werke,* édit. 1877, t. VIII, p. 56 et s.; XXII, p. 44 et s.

(3) Schopenhauer, *Le monde comme volonté,* trad. franç. Burdeau, 1896, t. I, p. 224; voir 222, etc.

taires : leur effet esthétique dérive universellement du rapport que l'esprit leur découvre avec la réalité vivante (*a*, 223 et s.; *b*, 7; *c*, chap. II-V). Ainsi se constitue une « mécanique esthétique » ; on peut dire que « l'effet esthétique des formes consiste vraiment à éveiller le sentiment mécanique » ; et les formes vides ou laides sont celles qui ne l'éveillent pas (*d*, 10, 11, 29).

Une foule d'esthéticiens ont ainsi ramené l'expression des formes à celle des mouvements, et celle-ci à l'évocation anthropomorphique des forces et des tendances que nous observons en nous-mêmes et objectivons en elles. Cette « *Esthétique du mouvement.* », cette étude de la « *Suggestion dans l'art* » (Souriau, *a*, *b*) a été la source d'analyses fort délicates et d'expériences qui, bien qu'elles n'aient pas lieu dans des laboratoires, n'en sont pas moins souvent méthodiques et par conséquent scientifiques.

Il est aisé de comprendre que l'observation intérieure y passe nécessairement au premier plan. Dahmen (38, 60) insiste sur ce que l'appréciation esthétique des mouvements n'est pas seulement, comme Semper par exemple le croit trop, un jugement sur leur conformité objective à un but extérieur à nous; c'est en nous qu'il faut en chercher la vraie nature, dans un « accompagnement » intérieur dont nous les soulignons. Vernon Lee et Thomson ont institué cette recherche sur des bases incontestablement expérimentales. Invoquant la théorie de James et de Lange sur les émotions, ils estiment que le sentiment de la symétrie et de l'asymétrie, comme tous ceux des formes, du carré, de la hauteur, de la largeur, de la profondeur, etc., se réduisent à la conscience confuse de mouvements organiques divers; la sensation de la forme est donc en relation avec des sensations internes. De là des expériences, faites d'abord au moyen de deux murs, l'un blanc, l'autre badigeonné d'une couleur terre cuite, c'est-à-dire deux formes, l'une chaotique et l'autre confuse; ensuite avec deux lignes droites formant angle aigu; avec un triangle, c'est-à-dire une forme rudimentaire; avec une jarre, ou forme constituant un tout et se suffisant à elle-même. Les expérimentateurs concluent que cette perception des formes s'accompagne toujours de sensations motrices : respiration, équilibre, mouvement des yeux, dont l'absence les supprimerait sans doute comme perceptions de formes, et assurément comme plaisirs ou déplaisirs, c'est-à-dire comme valeurs esthétiques (544; 569 et s.).

Sans doute de pareils essais ne sauraient se réclamer de Fechner lui-même; mais ils se réclament de l'expérience, et même de la seule expérience vraiment adéquate en pareille matière à son

objet : on ne peut donc leur refuser le droit de se déclarer scientifiques.

V. Lee (*a*, 225 et s.; *b*) va méthodiquement fort loin dans cette recherche, qui, étant simplifiée, variée et grossie, est bien une expérimentation, et qui pourtant reste subjective : l'observation scientifique des états d'esprit d'un artiste ou d'un critique, faite par lui-même, lui semble la seule méthode adéquate aux problèmes de l'esthétique moderne.

D'autres psychologues, comme Binet (*a*, *c*, etc.), ont poursuivi, auprès des artistes ou des acteurs, des enquêtes minutieuses, reposant forcément sur une observation intérieure que l'esthéticien se contente de diriger judicieusement.

Ainsi les successeurs de Fechner, à une exception près, s'adressent tous de plus en plus à l'introspection. C'est un des caractères de l'évolution de son école. Elle tend par là à se réconcilier avec l'ancienne esthétique, toute de réflexion subjective; et l'on peut sans doute espérer qu'elle arrivera ainsi, pour le bien des deux, à coïncider avec elle.

II. *Portée et généralité des méthodes de l'esthétique expérimentale.*

1° *Les rapports formels dans l'impression directe des sons, des couleurs et des autres sensations.*

Les principes et les méthodes de l'esthétique expérimentale peuvent et doivent s'étendre non seulement à la vue, mais à tous les autres domaines sensoriels.

L'audition est son domaine traditionnel : la recherche des rapports simples dans la théorie musicale remonte à la plus haute antiquité; et leur vérification, ou même leur étude purement expérimentale, est de beaucoup antérieure à Fechner. On peut même dire que ce sont les théories musicales qui ont guidé et suggéré les premières recherches entreprises dans le domaine des formes.

Aussi Fechner a-t-il presque entièrement laissé de côté cette partie si importante de l'esthétique expérimentale. Il s'en remet éclectiquement à l'autorité d'Helmholtz et de Von Œttingen, — sans même paraître soupçonner que ces deux physiciens sont en antagonisme.

Mais leur école a pratiqué une expérimentation physique et physiologique, bien plus que psychologique. L'état de la question

est aujourd'hui plus complexe. Son développement a été tout à fait symétrique à celui de l'esthétique des formes ou des couleurs : il est même le type le plus net de ce passage progressif du simple au complexe. Dans les trois cas, même superstition des nombres simples à l'origine; même passage par une phase purement physiologique; même aboutissement à une étude plus spécialement psychologique, avec une application sociologique que l'on commence à soupçonner aujourd'hui. On suit facilement cette évolution à la trace à travers les œuvres des Pythagoriciens et d'Euler, — de Rameau et d'Helmholtz, — de Stumpf, Lipps ou H. Riemann.

Dans ce domaine, l'expérimentation psychologique proprement dite a pour principaux représentants, depuis Delezenne, Cornu et Mercadier, Stumpf, ses élèves et ses émules. Mais nous n'étudierons pas ici cette branche de l'esthétique expérimentale, plus importante peut-être et à coup sûr plus positive aujourd'hui que toutes les autres ensemble (1). Le rythme aussi, sous ses formes musicales, poétiques ou mimiques, se prête à une expérimentation simplifiée, et tour à tour analytique et synthétique. Mais cette étude est encore toute récente : l'école de Wundt, Meumann et Schumann l'a enfin ébauchée scientifiquement (2).

Les couleurs étant comme les sons un phénomène vibratoire, les données élémentaires de la peinture doivent, tout comme celles de la musique, être susceptibles d'une étude expérimentale portant sur les rapports formels des vibrations lumineuses. Fechner n'apporte guère ici de faits nouveaux (3); et il s'abstient de distinguer, dans les impressions directes des couleurs, leur forme et leur matière.

Chaque couleur produit sur nous une impression directe qui comprend deux éléments différents : la *clarté* et le *caractère* spécifique ou qualitatif de chaque couleur. Si l'on appelle ces deux sortes d'excitations la *force* des couleurs, le noir, qui n'a ni l'une ni l'autre, est en lui-même sans force. Les couleurs chaudes et froides sont des couleurs actives ou excitantes et passives ou

(1) *V.*, XIII, 158-177. — Voir Ch. Lalo, *Esthétique musicale scientifique,* 1908, Introd.; part. II-III.

(2) Notons, chez Meumann (264-5), une approbation de l'opinion que Fechner soutient, contre Lotze, sur la prépondérance du facteur direct dans le rythme.

(3) Ses études personnelles sur les couleurs complémentaires subjectives et les images consécutives, publiées en trois articles des *Annalen* de Poggendorff (1838, 1840, t. XLIV, XLV, L), furent interrompues par la maladie d'yeux et les trois années de méditations forcées auxquelles nous devons l'orientation philosophique de la deuxième phase de sa vie.



réceptives; elles correspondent en outre à des intensités différentes de l'excitation, du moins sous un éclairement égal : car on sait que, dans une obscurité croissante, le bleu, par exemple, se voit plus longtemps que le rouge. Le maximum de la « force » semble coïncider avec son plus grand agrément. Le mélange d'une couleur avec du blanc en diminue la saturation et en augmente la clarté : elle perd d'un côté ce qu'elle gagne de l'autre; le plaisir total est augmenté quand il s'agit de couleurs très obscures sans force, et diminué dans le cas contraire (*V.*, XXXV, 213-7).

Les préférences pour telles ou telles couleurs sont tout individuelles. L'être humain paraît rechercher en général les impressions sensibles, sans excès ni insuffisance; cependant, par rapport aux hommes, les femmes préfèrent les excitations relativement plus réceptives, et, par rapport aux adultes, les enfants préfèrent les plus actives. On pourrait dire que, de façon générale, le rouge, du moins en petite quantité et pendant une durée courte, donnant l'excitation la plus forte, est aussi la couleur esthétiquement la plus agréable. C'est ce qui se produit pour les êtres dont les impressions sensibles sont les plus fraîches : les enfants, les aveugles-nés opérés ou les primitifs. Mais, précisément pour cette raison, cette impression trop intense n'est pas longtemps soutenable : la teinte verte d'un paysage est plus reposante. C'est ainsi que l'enfant et même l'homme préféreront le rouge, qui est plus excitant, et la femme le bleu, moins actif; ces deux tendances entrent en conflit chez la jeune fille (*Ib.*, 217-220).

L'enfant a plus de goût pour les couleurs que l'adulte, la femme que l'homme, le primitif que le civilisé : tatouages et costumes le montrent bien. D'ailleurs, le même penchant se produit chez eux pour toutes les impressions réceptives. La comparaison des goûts variables de différents peuples ou différentes générations serait instructive. Notre époque et notre civilisation vont, pour ainsi dire, de plus en plus vers l'abstraction. L'homme civilisé n'attribue de valeur qu'à une supériorité tout intérieure; et ceux qui n'en ont aucune feignent tout au moins, par mode, d'écarter comme les autres toute affectation de décoration sensible. Il n'y a pas si longtemps qu'on voyait encore des fracs verts ou bleus à boutons blancs, et que les parapluies étaient rouges. Aujourd'hui, la toilette comme l'architecture devient de plus en plus monochrome. Ce goût domine les variations de la mode; il tend à passer des hommes jusqu'aux femmes, et de l'Europe à l'Orient (*Ib.*, 221-2).

Fechner n'a pas sérieusement tenté d'appliquer aux rapports des couleurs la question fondamentale de l'esthétique expérimen-

tale : « Dans quelle dépendance se trouvent les sentiments esthétiques à l'égard des rapports définis de la sensation »? Il s'en remet sur ce point aux recherches de ses prédécesseurs, dont beaucoup, comme Newton, ont été séduits par une analogie avec la théorie *a priori* des nombres simples, triomphante en musique (¹). Leurs remarques, avant Chevreul, n'étaient guère méthodiques (²); et, avant Cohn, elles n'ont été, chez Unger, Brücke, Helmholtz, Bezold, Hermann et tant d'autres, que de l'observation et non de l'expérimentation. Les successeurs de Fechner seuls ont systématisé cette recherche.

Lehmann (81, 121 et s.) s'efforce d'établir par la méthode de construction une « loi d'équivalence », d'après laquelle deux couleurs combinées doivent, pour nous satisfaire, attirer l'*attention* avec une force *égale :* ce qui ne s'obtient qu'en compensant le manque de saturation d'une teinte par une augmentation correspondante de son étendue. Mais il n'a fait que vingt essais, et par une méthode dont le choix est malheureux dans ce domaine : car nous ne « construisons » pas des couleurs comme des formes, que nous dessinons, ou des sons, que nous pouvons chanter en vertu d'un mécanisme musculaire spontané.

En revanche, Cohn a méthodiquement exploré, à l'aide de la méthode de choix pratiquée par comparaison binaire, les « trois dimensions » du domaine des couleurs : tonalité, clarté et saturation. Selon lui (*a*, 585 et s., 600), deux clartés incolores se conviennent d'autant mieux qu'elles sont plus différentes; le blanc est nettement préféré au gris et au noir. Quand deux clartés, ou l'une au moins, sont colorées, c'est la plus grande différence des clartés qui est préférée.

La combinaison de deux couleurs est de même d'autant plus satisfaisante que les composantes sont plus différentes l'une de l'autre (*a*, 599). Mais d'autres statistiques montrent des divergences individuelles ou des influences associatives : les 30 hommes que Fanciulli a interrogés (187) semblent préférer, à l'inverse de 30 femmes, les stimulations vives et énergiques, comme le rouge-brique avec le jaune-pâle; mais les uns et les autres, surtout les

(¹) Voir, sur l'histoire des essais d'une « musique des couleurs », Helmholtz, *a*, 318, 355 et s. — Cette sorte de spéculation remonte, dans l'antiquité, à l'école Pythagoricienne, et par elle à l'Orient. — Les recherches récentes (depuis Charpentier, Parinaud, von Kries et Kœnig) sur les rapports de la lumière et de la couleur, pourraient bien renouveler la question.

(²) V. dans J. Cohn (*a*, 590 et s.), quelques citations de L.-B. Alberti, L. de Vinci, Göthe, etc.



hommes, ont désapprouvé des contrastes comme le rouge-brique et le vert ; les hommes, à l'encontre des femmes, n'aimaient guère l'opposition du noir et du blanc ; ils ne s'accordaient que dans une préférence inattendue et presque exclusive pour la combinaison du blanc et du bleu, et une désapprobation plus compréhensible des nuances voisines rouge-brique et lilas. Dans une enquête à laquelle répondirent 4500 visiteurs de l'exposition de Chicago en 1893, aucune préférence exclusive ne se révéla, et les abstentions furent nombreuses. Les combinaisons binaires des trois couleurs bleu, rouge et violet obtinrent une petite majorité, et celles de l'orangé avec le bleu clair, le vert et le violet, furent les plus dédaignées (Jastrow, 465, col. II).

Une forte dose d'expérience et d'interprétation fait partie intégrante des impressions esthétiques de couleur. C'est pourquoi notamment les jugements des enfants sont tout autres que ceux des grandes personnes (Calkins; Binet, *b*, 458, note ; Aars, I, 4; Braunschvig, 55 et s.) : c'est que leurs interprétations reposent en réalité sur des données très différentes. Nous avons déjà constaté ce fait général.

Major (58, 63 ; — voir Cohn, *b*, 279-286) a procédé au même examen en revenant à la méthode des séries, corrigée autant que possible des défauts nés soit de son principe, soit de son application particulière aux couleurs. Par exemple, quel que soit le point de départ, il fait succéder les couleurs dans l'ordre du spectre, de façon à réduire au minimum l'effet du contraste ; il les fait apparaître, pendant deux secondes, aussi isolées que possible, sur un fond noir ou blanc, entouré lui-même de gris ; et le sujet n'ouvre les yeux que deux secondes avant l'expérience.

Malheureusement, les résultats expérimentaux ne sont pas encore concordants dans ce domaine, et ils révèlent un rôle de l'attention, des associations, des contrastes ou d'autres actions accessoires, très important dans les jugements les plus élémentaires : c'est un grave obstacle pour la méthode expérimentale. Par exemple la présentation des couleurs par séries cause, par sa monotonie, une surestimation des teintes nouvelles ; l'apparition sur fond noir déprécie les tons sombres, tandis que la présence par couples atténuera cet effet, non sans introduire d'ailleurs des défauts particuliers (279).

L'ordre d'agrément des différentes tonalités n'est pas moins contesté. Les statistiques de Jastrow (465, col. II) indiquent comme couleurs généralement préférées : le bleu, puis le rouge (surtout chez les femmes, contrairement aux assertions assez

gratuites de Fechner). — Cohn détermine ainsi l'ordre d'agrément décroissant pour les tons saturés : bleu-vert, bleu, pourpre, vert, orange, violet, jaune (*a*, 573 et s.). — Plus récemment, Fanciulli, opérant sur neuf couleurs qu'il dit « toutes intenses et pures », constate la préférence générale pour le bleu, puis le rouge-brique, puis le vert ; la désapprobation du jaune-pâle et du noir ; l'indifférence pour le blanc. Par contre, les hommes approuvent nettement le rouge-brique et désapprouvent le « mastic », exactement à l'inverse des femmes. Celles-ci ont semblé moins capablesque les hommes de se détacher de leurs habitudes spécialisées pour éprouver un plaisir franc à la vue d'une couleur pure ; et, si elles l'éprouvent, pour le manifester : elles se déclarent plus souvent indifférentes. Fait digne de remarque, c'est l'inverse qui se produit pour la combinaison de deux couleurs : les femmes sont alors plus décidées que les hommes. L'auteur conclut d'ailleurs contre la légitimité de la méthode, parce que les associations lui paraissent plus importantes que le plaisir immédiat ; observation qui semble incontestable dans ce domaine (184-7).

Les jugements des enfants paraissent assez différents. Preyer par la « méthode d'appellation », Binet par la « méthode de reconnaissance », et Baldwin par la « méthode dynamogénique », ont essayé d'étudier leur faculté de distinguer et de préférer les couleurs. Selon le premier, ils préfèrent le jaune ; selon les deux autres, le bleu (Braunschvig, 55-6).

Pour la saturation, Cohn (*a*, 571 et s., 599), croit pouvoir conclure, toujours par sa méthode favorite, que de deux nuances de la même couleur c'est la plus saturée qui plaît davantage ; et qu'il en est de même pour la comparaison des diverses couleurs, sauf peut-être pour le jaune, qui est généralement peu agréable, même saturé. Mais Major (63, 77) ayant trouvé un résultat exactement inverse pour deux femmes sur trois sujets, conclut à des différences individuelles sans loi connue. Cohn (*b*, 284) a repris ces mêmes expériences sur seize personnes qui choisissaient par comparaison binaire trois degrés de saturation parmi quinze couleurs différentes ; et il trouva définitivement plus des deux tiers des préférences en faveur de la saturation. Mais dans la minorité il constate la présence de trois ou même quatre femmes qui n'ont pas varié dans leur goût remarquable pour les couleurs peu saturées. Les enfants en revanche préfèrent en général la saturation ; c'est un fait bien connu, et qui semble indiquer dans les divergences des adultes plus d'associations acquises que de tendances innées. La méthode statistique montre ici encore un de ses

dangers : prises en bloc, les moyennes obtenues cachent la réalité essentielle; mieux interrogées, elles la révèlent : la moyenne apparente se résout dans une différence de types, peut-être complètement divergents.

Bref, on doit dire avec Jastrow (466, col. II) de ces statistiques ou plébiscites que, si leurs résultats peuvent être clairs et suggestifs sur quelques points, ils restent en général d'une valeur douteuse. On sait, sans y insister davantage, que la diversité des goûts est proverbiale dans le domaine des couleurs.

En somme, une seule grande loi est établie : c'est la préférence pour les contrastes. Elle fut nettement affirmée par Chevreul (*a*, 14, 107 et s.), au sujet de la saturation des couleurs complémentaires, qui est augmentée par leur contraste réciproque, tandis que la combinaison des couleurs intermédiaires affaiblit leur saturation par un contraste défavorable. Il tirait cette loi de ses goûts personnels, et se refusait d'ailleurs à la généraliser avant une vérification plus ample. Mais la loi de Chevreul ne vaut que pour la saturation. Or nous trouvons dans les couleurs d'autres éléments d'intérêt que cette qualité. C'est ce qui explique son importance relativement très subordonnée dans l'art du peintre : procéder toujours par oppositions et renforcements n'est nullement pour lui un idéal !

On a vu que Cohn essaie d'étendre cette loi aux rapports des clartés, dont le contraste serait aussi agréable que l'est leur égalité. Mais dans l'appréciation des nuances de la lumière tant de facteurs divers interviennent, tirés de notre expérience de tous les jours, que sa valeur esthétique reste très problématique.

Quant aux intervalles chromatiques petits et moyens, les recherches de Chevreul donnent bien la loi négative de leur désagrément, mais non la formule positive de leur valeur. Les théories qui l'ont étudiée s'adressent confusément tantôt à l'action directe, tantôt à l'association.

C'est ainsi que Brücke (176 et s.) explique l'agrément des petits intervalles chromatiques par l'expérience des rapports naturels qu'a dans le même objet la partie éclairée avec la partie ombragée. On sait que le côté ombré d'un objet rouge paraît pourpre, de même que sa face vivement éclairée tourne à l'orangé. Toute juxtaposition de nuances voisines devra donc, pour être satisfaisante, nous rappeler ce rapport, inconsciemment observé par nous sur les feuillages par exemple ou sur les plis des étoffes. C'est donc bien l'association, pour parler comme Fechner, qui expliquerait ce plaisir.

En revanche, von Bezold (219 et s.) recourt à l'impression directe : « Les nuances voisines doivent être juxtaposées selon leurs rapports naturels de clarté, c'est-à dire que les clartés des deux couleurs doivent se modifier dans le même sens que sur le cercle chromatique ». Plus récemment, Lehmann (121 et s.) admet et croit démontrer expérimentalement que le plaisir des intervalles petits et moyens vient d'une combinaison entre la différence des clartés et la crudité du contraste, l'une étant chargée d'atténuer l'autre. Il croit encore à une « loi d'équivalence » dans la distribution de l'attention à chacune des couleurs juxtaposées. Il invoque donc une action directe, mais plus compliquée, soit sur la sensation, soit sur l'attention.

Mais la loi cherchée paraît devoir être encore plus complexe : à côté du contraste, dit Rood (246), « d'autres considérations obscures et même inconnues nous influencent aussi quelquefois : peut-être des tendances héréditaires, l'influence de la couleur générale du milieu dans lequel nous vivons, l'éducation, et enfin une susceptibilité nerveuse plus ou moins délicate ».

Partout sous l'impression directe apparaissent des associations ou des opérations plus mystérieuses et plus instinctives. Le cas très remarquable du jaune, cette « couleur chaude » des peintres, souvent préférée par les enfants et dédaignée par les adultes, montre bien que la part d'association est supérieure à l'impression directe dans le domaine des couleurs. C'est ce que Fechner lui-même a bien compris, en prenant l'impression ambiguë produite par le jaune comme un exemple typique des effets de l'association (*V.*, IX, 101-2). Le rouge et le jaune peuvent plaire directement par leur chaleur et leur éclat ; mais leur rareté intervient aussi : les hommes qui ne voient pas souvent de verdure autour d'eux en font un motif de décoration bien plus volontiers que des couleurs éclatantes : ainsi les habitants de nos grandes villes ou les Orientaux. Ce sont de telles considérations qui font la faiblesse de la thèse extrême de Hugo Magnus, Geiger ou Gladstone sur l'évolution du sens des couleurs dans l'humanité : elle est basée beaucoup moins sur des faits physiologiques ou psychologiques que sur des documents littéraires ou plastiques, c'est-à-dire sur des préférences artistiques (Espinas, 17). Or esthétique et psychologie divergent nécessairement : l'une est individuelle, l'autre collective.

Ainsi, comme pour les formes, comme pour les sons, l'évolution de la théorie esthétique des couleurs, bien que plus confuse peut-être que les deux autres, nous présente la succession et la hiérarchie de plusieurs doctrines allant progressivement du simple au

complexe, et invitant le chercheur à entrer enfin dans le domaine social.

Mais sur ce point particulier une conclusion plus radicale s'impose. Les résultats de l'école expérimentale sont, au sujet des couleurs, tellement en dehors des pratiques de l'art, — à qui l'harmonie générale, la douceur des teintes, comme la modération du clair-obscur, sont beaucoup plus chères que les contrastes les plus intenses, — que la vraie conclusion a été depuis longtemps tirée par le proverbe populaire : « Des couleurs on ne saurait disputer ». Il semble que nous n'avons pas de commune mesure pour les couleurs, comme nous en avons une pour les formes ou pour les sons. Le sens du chromatisme n'est pas un sens esthétique par lui-même. Si cette proposition est vraie, l'esthétique expérimentale étudie dans les couleurs un plaisir sensible, non une jouissance esthétique, et sur ce point elle fait fausse route.

Mais la logique du système sensualiste lui interdit d'exclure du domaine esthétique une sensation quelconque. Même les données inférieures du goût, du toucher et de l'odorat peuvent être, tout comme les autres, une source de plaisir ou de douleur : elles peuvent donc être esthétiques par elles-mêmes. Fechner, en fait, ne les invoque guère que comme des associées possibles des plaisirs supérieurs : ceux de la vue et de l'ouïe. Il n'a pas osé aller aussi loin que Guyau (61 et s.) ou Pilo dans cette voie.

On ne saurait mettre au compte de l'esthétique expérimentale les nombreuses recherches des psychologues modernes sur les sens inférieurs. La plupart, en effet, ont été entreprises dans un tout autre but, même lorsque la notion d'agrément ou de désagrément intervient en première ligne, comme dans les expériences bien connues sur la *dynamogénie* des sensations agréables ou pénibles.

Recherche-t-on directement lesquelles de ces sensations inférieures sont agréables ? Major (72, 76) conclut pour le « toucher actif » que des personnes entre le pouce et l'index de qui l'on fait mouvoir des étoffes pendant deux secondes sans qu'elles les voient, trouvent unanimement déplaisante la raideur, la rugosité, la grossièreté des tissus; agréables au contraire leur moelleux ou leur poli; et la finesse ou l'épaisseur produisent des jugements variables. Mais le plus sage est de déclarer, avec l'auteur, qu'on doute si ces résultats ont un sens esthétique ou seulement psychologique; et que cette dernière solution est de beaucoup la meilleure.

Tout plaisir n'est pas esthétique; voilà le fait que l'école sensua-

liste peut bien constater, mais que ses principes sont impuissants à expliquer.

2° *Les résultats positifs de l'expérimentation esthétique.*

L'expérimentation proprement dite, c'est-à-dire la simplification et la variation volontaires des observations, a dans l'esthétique pour domaine privilégié les rapports formels des impressions directes. Ce que nous exposerons encore est tiré plutôt de l'observation pure et simple. Il est donc temps de constater les résultats acquis à ce jour.

Nous avons déjà indiqué, à propos des méthodes de l'esthétique expérimentale, à peu près toutes ses données définitives. C'est la soumettre à une rude épreuve que de résumer et systématiser ses conclusions scientifiques : aucun de ses partisans n'a encore osé le faire ! C'est que les faits acquis sont extrêmement maigres. Fechner les a réduits lui-même à sept.

Trois résultats négatifs sont d'abord à considérer.

De toutes les *formes rectangulaires,* les moins agréables sont d'une part le carré, avec les rectangles les plus proches de sa forme, et d'autre part les rectangles très allongés.

Malgré l'apparence, le *carré* semble même être encore moins satisfaisant que les rectangles approchants; tout au plus a-t-il sur eux une supériorité douteuse.

Les *rapports rationnels simples* qui, appliqués aux vibrations sonores, représenteraient des consonances musicales, n'offrent, comme rapports des côtés du rectangle, absolument aucune supériorité d'agrément sur les relations plus compliquées qui sont dissonantes en musique.

Quatre conclusions sont plus positives.

C'est le rectangle construit selon la *section d'or* qui est en fait, avec les rectangles approchants, plus satisfaisant que tous les autres.

De façon générale la supériorité de la section d'or est incomparablement moins décidée et moins sensible que celle de la *symétrie.* Une légère déviation par rapport à celle-ci dans un rectangle quelconque, diminue beaucoup plus son agrément que ne le ferait un écart relativement beaucoup plus fort par rapport à la section d'or.

Quand il s'agit de diviser une *longueur horizontale* (parallèle à la ligne de jonction des yeux) la section d'or est nettement inférieure à la symétrie.

Pour la division d'une *longueur verticale* (ou plus généralement perpendiculaire à la ligne de jonction des yeux) c'est le rapport 1/2 qui est préféré. Dans le cas d'une *croix*, le rapport le plus favorable pour la division du grand bras varie suivant la relation des deux bras. Quand celle-ci est elle-même la plus favorable, la division la plus avantageuse du grand bras est encore 1/2 (*V.*, XIV, 191-2).

Ces résultats peuvent se résumer ainsi : si les deux longueurs considérées forment angle droit, le rapport le plus agréable est 1/1,618; si elles forment une ligne droite horizontale, c'est 1/1; verticale, c'est 1/2. En d'autres termes encore, et en négligeant ce dernier résultat, qui est contesté, il existe deux *rapports normaux*, exigés inégalement et dans des cas différents, mais ordinairement préférés : la *symétrie*, et la *section d'or*. — Les successeurs de Fechner ont souvent vérifié ces résultats, varié quelques expériences, étendu (quoique fort peu) les applications, ou parfois contesté quelques détails de ces résultats; mais ils n'y ont guère ajouté de faits ni de problèmes nouveaux. Si donc l'on joint à ces données la loi, d'ailleurs contestable, de la préférence pour les contrastes des couleurs, et les principes plus sûrs de l'esthétique musicale scientifique, nous aurons là le bilan, arrêté à ce jour, de l'esthétique expérimentale proprement dite.

Il serait plus satisfaisant pour l'esprit de ramener à l'unité ces deux sortes de rapports dits « normaux ». Fechner réserve expressément cette recherche; toutefois il pense que, si la réduction peut se faire, ce sera au profit de la symétrie : c'est elle qui possède le « principat esthétique ». Elle est exigée aussi bien dans le carré que dans le rectangle; c'est seulement une multiplicité plus grande des déterminations formelles qui rend celui-ci préférable; les rectangles très allongés font au contraire réapparaître d'une autre façon la monotonie du carré, en obligeant l'œil à suivre trop longtemps une même direction. On expliquerait ainsi très bien pourquoi la section d'or brisée dans un rectangle est agréable, et réalisée *in continuo* dans une ligne droite, ne l'est plus : c'est que dans la droite elle rompt la symétrie, et non dans le rectangle : auquel cas son propre agrément s'ajoute au plaisir de la symétrie et le renforce. Mais ces hypothèses n'ont rien de décisif (*Z.*, 585).

Quant à l'origine de ce plaisir, Fechner ne croit pas devoir l'attribuer à une correspondance mystérieuse des formes extérieures avec nos formes corporelles; quand même cette correspondance serait établie par un souvenir de notre propre symétrie

ou des proportions de nos organes, il estime que cette satisfaction ne peut être qu'innée et irréductible (*V.*, IX, 111).

C'est le principe de l'unité du multiple qui a été le plus souvent invoqué pour justifier à lui seul la satisfaction directe des formes. Rien de plus juste que cette loi; mais elle laisse place, dans l'application, à une grande indétermination. Du carré et du rectangle l'un est supérieur en unité, l'autre en multiplicité; mais qui décidera lequel des deux éléments l'emporte en définitive, ou s'ils se contre-balancent? Parmi les rectangles, dira-t-on que le rapport de section d'or est plus intelligible? Mais cette unité étant d'un ordre supérieur est moins saisissable qu'une unité par symétrie, qui est d'ordre inférieur. L'expérience seule peut résoudre ces conflits. Ici encore l'esthétique « philosophique » ne peut décider *a priori*. D'ailleurs sa décision, quelle qu'elle soit, partant de principes absolus, devait être absolue; or les résultats expérimentaux, lorsqu'ils concordent, n'ont jamais en fait qu'une valeur toute relative et bornée (*V.*, XIV, 190-1).

Witmer croit pouvoir être plus affirmatif (261) : admettant que le principe de l'unité du multiple est seul fondamental, il en voit deux applications différentes : l'une dans la symétrie, par prédominance de l'unité; l'autre dans la section d'or, par prédominance de la multiplicité. La forme mathématique de ce dernier rapport n'a donc décidément aucun sens esthétique. Jamais aucun sujet n'a dans la section d'or la perception d'une égalité de rapports : même lorsqu'il s'agit de la division d'une seule longueur, nul n'a le sentiment de percevoir, outre les deux parties, leur somme. D'ailleurs certains faits démentent cette interprétation : le groupement différent des préférences autour de la symétrie et de la section d'or, qui montre dans celle-là un rapport unique, défini et isolé, et dans celle-ci, une région vague et diffuse par nature; l'existence de variations individuelles, et l'effet de l'habitude sur elles, qui consiste à les rendre plus sûres en diminuant les variations moyennes, tout en laissant constante la déviation personnelle de chaque individu; enfin la facilité avec laquelle l'adjonction de quelques conditions accessoires dans les figures compliquées fait disparaître l'exigence de la section d'or. La proportionnalité esthétique ne doit donc pas être considérée comme une égalité compliquée, mais plutôt comme une diversité satisfaisante, qui est donnée immédiatement comme une multiplicité de parties synthétiquement ramenées à l'unité.

La section d'or ne peut donc être pour l'esthétique scientifique que « le *juste milieu* entre une trop petite et une trop grande diver-

sité ». Ce n'est certes pas là une explication, remarque Witmer, pas plus que le recours aux mathématiques. Il en ressort néanmoins que le rapport d'agrément esthétique maximum doit être subsumé, non avec celui de symétrie au concept de l'égalité, mais à celui du contraste. La section d'or est un effet de *contraste esthétique* (262-3).

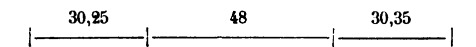
Beaucoup de partisans de l'école expérimentale adoptent des conclusions analogues, malheureusement aussi vagues et aussi gratuites : ce qui est leur moindre défaut. C'est ainsi que Wundt (*a*, II, 240 et s.) considère volontiers que le rapport mathématique et intelligible de la section d'or est perçu sensiblement, et à ce titre est la base du plaisir esthétique qu'il procure : à savoir le moindre effort compatible avec l'unification de la plus grande multiplicité. On a essayé de préciser ce résultat en le rattachant à une loi bien connue des psychophysiciens : Külpe (*b*) y voit une application de la loi de Weber : un cas spécial de la constance de la sensibilité différentielle relative, c'est-à-dire une perception de différences en apparence égales. Mais précisément la section d'or se réalise dans des cas où cette constance et cette égalité semblent échapper entièrement à la perception, de sorte qu'elles ne sont là qu'un postulat gratuit.

D'autres enfin savent rester plus exclusivement des expérimentateurs. C'est ainsi qu'Angier (541 et s. ; 561) pose explicitement la question sans parti-pris ni idée préconçue : dans la division « esthétique » (c'est-à-dire « agréable ») d'une ligne horizontale, par exemple, les divisions inégales préférées ne sont nullement conformes à ce rapport mathématique ; elles en sont seulement voisines. L'introspection des sujets montre que la division égale et la division inégale de cette ligne donnent toutes les deux le sentiment d'une équivalence des deux processus psychiques en jeu ; seulement la nature de ces processus est dans les deux cas différente. Une égalité ou plutôt une unité d'attention ou de dépense de force psychique supplée une égalité géométrique.

Fechner lui-même avait fait effort pour échapper au dogmatisme mathématique. Il en est, dit-il, des lois esthétiques comme des lois naturelles : jamais nulle observation, nulle expérience, nul calcul ne pourra démontrer *exactement* que l'attraction est inversement proportionnelle au carré des distances. Mais les écarts peuvent être si faibles que les erreurs de l'observation semblent suffire à les expliquer. De même lorsqu'il s'agit de la section d'or, ou d'un rapport quelconque valant comme un rapport esthétique normal : les observations nous amènent seulement, dans ce cas comme dans l'autre, à des nombres très voisins de

ceux auxquels on s'arrête comme étant les nombres véritablement légaux ou normaux. Et c'est à ceux-là qu'on s'arrête en définitive, parce qu'on trouve en eux une plus grande satisfaction de l'esprit : une impression simple que l'on peut rattacher à un principe simple. Ainsi nous dépassons les faits concrets pour conclure à des rapports rationnels, non par une impulsion irrésistible de la raison ou sous la pression des faits eux-mêmes; mais pour un motif de commodité dans l'exposition, ou de satisfaction dans l'esprit (*Z.*, 635).

Ces faits et cette conclusion, assez conformes aux vues générales des grands physiciens contemporains sur les lois de leur propre science, ôtent toute signification à la forme mathématique elle-même de la section d'or : 1,6180... Les valeurs approchantes obtenues par Witmer, par exemple, sont en général un peu supérieures : 1,62 et 1,651 pour les rectangles; 1,693 pour les lignes formant angle droit; 1,718 dans huit sortes d'expérience sur les lignes droites ou sur les distances vides. En revanche, les ellipses n'ont mesuré que 1,527, variant de 1,461 à 1,560. Et la division d'une ligne horizontale par deux points symétriques a donné le rapport 1,586 entre la section médiane et chacune des deux autres, comme le montre la figure ci-jointe en dimensions réduites :



La moyenne de tous ces résultats est 1,635 (Witmer, 138, 237, 224, 215, 238, 241, 250). — Les diverses moyennes que nous avons citées nous ont offert vingt autres approximations différentes.

Toutefois, à voir l'importance excessive que Fechner conserve à la forme mathématique 1/1,6180..., et son insistance à ce propos, on pourrait encore l'accuser, malgré ses protestations, de quelque tendresse inavouée envers les superstitions numériques de l'esthétique *a priori*. — Pour leur donner leur véritable signification, il est assez clair, croyons-nous, que toutes leurs formes se ramènent de quelque façon à l'idée de simplicité, c'est-à-dire de perfection par l'unité ou mieux par l'harmonie du multiple. Mais, ici comme partout, l'expérience donne le « comment »; on ne saurait lui demander que de suggérer le « pourquoi ». Dès qu'il s'agit de dépasser les faits pour les expliquer en les interprétant, son rôle est de provoquer des hypothèses, et non d'assurer des certitudes. Il ne faut voir là ni une infirmité, ni même une faiblesse propres à la science du beau : les bornes légitimes de l'esthétique expérimentale sont celles de toute expérimentation.

CHAPITRE VI

PRINCIPE INDIRECT DU PLAISIR : L'ASSOCIATION ESTHÉTIQUE DES IDÉES

I. *Le principe des impressions indirectes, ou principe esthétique d'association : ses applications simples.*

La loi de l'association des idées est bien connue des psychologues. Mais dans le domaine de l'esthétique elle n'est pas encore estimée à sa juste valeur.

En effet, les esthéticiens ne parlent guère de l'association que pour l'éliminer de la véritable notion de la beauté, sous prétexte de pureté du goût : pour saisir la vraie beauté d'un objet, il faudrait, non le revêtir des associations qui l'enveloppent, mais au contraire l'en séparer soigneusement. Cette conception est tirée abstraitement d'un système, sans aucun rapport avec la réalité vivante et l'usage concret du concept de beauté : de sorte que le système lui-même n'a plus aucun contact avec la vie. Il n'obtient du beau que le squelette ; seules des associations le revêtiraient d'une chair vive. Ne considérons dans la Madonne de Saint-Sixte que le rapport des couleurs : il n'est pas le moindre tapis dont la combinaison ne soit plus agréable en elle-même ! Toutes les supériorités du tableau lui viennent donc d'un facteur indirect.

Tout ce qu'on peut justement retenir de cette négation, c'est que les associations accidentelles ne peuvent suffire à constituer l'idée universelle du beau : sans quoi elle varierait indéfiniment avec les individus et même dans chaque individu. Mais Fechner croit fermement que les plus importantes associations sont communes à toute l'humanité : nul ne confond les manifestations de la force ou de l'intelligence avec celles de la décrépitude ou de la sottise. En dehors des variations du goût, un concept universel de la véritable beauté est parfaitement légitime, tel qu'il a été défini par la méthode expérimentale.

L'illusion des théories opposées est de prendre pour des impressions directes ce qui est en réalité le résultat d'associations ; il

n'est pas étonnant qu'on puisse tenter d'expliquer la beauté par elles seules, après qu'on y a introduit subrepticement une foule d'idées associées ! Et cette illusion elle-même s'explique par une confusion naturelle entre la force de l'impression directe, née de sa spontanéité, sa clarté et sa précision, et la puissance non moins grande de l'association, née d'une fusion progressive, de plus en plus forte et plus intime, devenue enfin indissoluble.

Il faut donner à l'association sa vraie place. Dans l'esthétique bien des points de vue s'entrecroisent, d'où l'on peut la faire dépendre à demi ou même plus qu'à demi. On doit compter le principe de l'association parmi ceux-là. Il constitue, à côté des causes de plaisir direct, un facteur original et irréductible du plaisir indirect, dont le rôle est capital dans la vie esthétique (*e.*, 179 et s.; *V.*, IX, 86-7; 118-120).

Fechner a laissé apparemment aux psychologues le soin d'analyser plus profondément ce concept d'association, car il se contente pour sa part de l'illustrer par de nombreux exemples.

Une joue rose nous plaît plus qu'une joue pâle, parce qu'elle évoque la santé et la joie ; sans quoi un nez ou une main rouges nous plairaient autant; mais ils nous rappellent les idées désagréables de l'ivrognerie, de la maladie ou d'un travail inférieur. Si quelques Américaines ou Polonaises se font pâlir en buvant du vinaigre ou par quelque autre moyen dangereux, ce n'est pas parce que la couleur blafarde leur plaît en elle-même plus que la couleur rose ; mais parce que ces deux teintes leur suggèrent des idées associées : celle-ci, de délicatesse artistique ; celle-là, de grossièreté rustique. Dans le même sens, il n'est pas paradoxal de dire qu'on ne juge bien de la beauté d'un pied que lorsqu'on l'a vu chaussé ; car nous ne sommes guère accoutumés à voir nu que le nôtre, qui n'est peut-être pas des plus beaux ; et ceux des statues, ce qui est l'affaire des spécialistes : nos idées de plaisir ne sont donc guère associées qu'à l'image d'un pied chaussé.

De tous les fruits, le plus beau peut-être, ou, si l'on trouve ce mot excessif, le plus agréable à l'œil, pourrait bien être l'orange. La cause en est-elle exclusivement dans sa couleur jaune et sa forme sphérique ? Assurément, ces éléments d'impression directe ont leur valeur : si on les supprimait, si l'orange était grise ou difforme, sans aucun doute elle en serait moins belle. Mais la suggestion qu'exerce sur nous, par association d'idées, l'attrait romantique de l'Italie, le pays des orangers, agit encore davantage : elle était encore plus efficace autrefois, lorsque ce fruit, rare dans le Nord, ne se voyait pas encore sur toutes les tables à l'heure du

dessert; car la loi de l'habitude émousse toute impression. A coup sûr, une boule de bois peinte qui n'évoquerait par association que l'idée d'un atelier de tourneur ou d'un badigeonnage, n'aurait nullement le même attrait esthétique.

Cette propriété particulière, nous pouvons l'appeler d'un mot la *couleur mentale*, qui s'ajoute à la couleur sensible; ou l'*impression associée*, qui s'unit à l'impression propre et directe (*V.*, IX, 89-91).

Chaque chose qui nous entoure est pour nous caractérisée par une résultante des souvenirs de tout ce que nous avons expérimenté, entendu, lu, pensé ou appris au sujet de cette chose et aussi de tout ce qui lui ressemble. Cette résultante adhère aussi immédiatement à l'aspect de cette chose, que son image à son nom. Forme et couleur ne sont pour ainsi dire que des mots visibles qui nous rendent involontairement présente la signification totale de la chose. Il faut évidemment, pour la comprendre, que nous ayons appris à l'origine cette langue visible, de même que nous apprenons la langue des mots. Une tache de couleur quadrangulaire ne devient pour nous une table ou une maison, que lorsque nous nous représentons tout ce à quoi ces objets servent; or cela, nous le voyons par un regard mental, non par l'œil sensible.

Comme diverses couleurs superposées fusionnent toujours en une seule, produisant ainsi une résultante qui diffère de chacun de ses éléments, de même les souvenirs apparentés fusionnent en une seule représentation. Si vous changez ces associations, vous ne reconnaîtrez plus la représentation directe elle-même. Une orange, une boule de bois peint, un globe d'or, ou la lune, sont autant de sphères jaunes. Combien pourtant ces objets sont différents pour nous! Il se produit des associations inséparables là comme ailleurs : l'expérience constante des dimensions de notre doigt nous fait juger qu'il est de grandeur invariable, que nous le voyions de près ou de loin; et, faute d'une expérience de leur grandeur, nous attribuons aux astres une distance fantaisiste. Il n'est donc pas étonnant que nous assignions aux représentations sensibles de beaucoup d'objets ce qui n'est que la résultante de nos expériences de plaisirs ou de déplaisirs passés.

Chacun sait que les acquisitions associatives peuvent l'emporter de beaucoup sur l'impression directe : les souvenirs sont assurément très faibles vis-à-vis des impressions actuelles; mais *beaucoup* de souvenirs groupés autour d'*une* impression, acquièrent par leur somme ou par leur combinaison une *force* et une portée considérables. Le souvenir contribue à former un « moment »

du plaisir ou du déplaisir qui compose l'impression esthétique d'un objet; il peut ou s'accorder ou entrer en conflit avec d'autres moments du souvenir, ou avec l'impression directe : de là découlent les rapports esthétiques les plus divers (*V.*, IX, 94-5).

L'association produit deux sortes d'effets : elle *transfère* et elle *complète* les images.

Lorsqu'un objet nous en rappelle un autre, les impressions associées avec lui ont une tendance à se transférer à cet autre. Le passage se fait presque sans résistance quand il s'agit d'un objet tout nouveau : nous n'hésitons pas à juger de la sorte sympathique ou antipathique un animal inconnu. De deux objets connus, c'est le plus habituel des deux qui transmet seul ses qualités à l'autre, et la réciproque ne se réalise pas : nous n'avons aucune tendance à attribuer à une orange les propriétés mécaniques d'une boule peinte ! L'association par ressemblance agit donc en proportion directe de l'expérience qui la fonde (*Ib.*, 96-7).

L'association a encore pour effet de compléter dans notre esprit les objets dont une partie seulement nous est présentée. La combinaison de cette loi avec le principe de l'unification du multiple fournit les applications les plus frappantes : ce sont de telles associations, bien plus souvent que les impressions directes, qui nous font sentir le manque de convenance ou d'unité dans les deux parties d'un tout, dessin ou ornement d'architecture par exemple : soit que toutes les deux nous soient présentées ensemble, soit que la seconde, d'abord cachée, nous déplaise d'autant plus que nous l'attendions tout autre qu'elle n'est.

Si un sphinx, un centaure, un ange ailé ne nous choquent pas, bien que ces combinaisons disparates ne se retrouvent jamais dans l'expérience naturelle, c'est que l'art les a tellement répétées qu'il en a créé pour ainsi dire l'expérience artificielle. Pourquoi a-t-il créé cette expérience elle-même? C'est une tout autre question, à laquelle les compromissions primitives de l'art avec les formes grossières des religions fournissent une réponse suffisante : car, livré à lui-même, c'est-à-dire à la recherche exclusive du beau, il eût toujours rejeté ces monstres hybrides. C'est donc encore une longue habitude qui a doué ces éléments, distincts par eux-mêmes, d'une fusion associative si tenace. De telles associations ne suppléent pas seulement au manque de certaines parties dans l'espace, mais aussi dans le temps : c'est évidemment en vertu d'une série d'associations antérieures que la vue de colonnes trop faibles nous déplaît : elles *menacent* de se briser sous la charge; nous complétons l'action par la pensée (*Ib.*, 97-9).

Le principe esthétique de l'association ne vaut pas seulement pour le toucher et la vue. Le nom d'une personne aimée peut paraître beau, quelque laid qu'il soit en lui-même; le vilain coassement des grenouilles nous plaira s'il nous rappelle le printemps ou nous semble exprimer la joie; il serait laid s'il exprimait la douleur ou si nous l'entendions en novembre. Un Schah de Perse ne comprenait pas comment on peut se servir en Europe de couteaux et de fourchettes : « Assurément, disait-il, la saveur commence déjà dans les doigts ». Un chien qui refuse de manger un morceau de pain trop dur, l'acceptera si on le frotte devant lui sur le fond d'une assiette vide. De telles associations d'idées peuvent se produire partout (*Ib.*, 91-2).

Pour donner enfin toute sa portée à ce principe, il faut considérer le phénomène dont les psychologues anglais ont tiré si grand parti sous le nom d' « association inséparable » ou de « chimie mentale ».

C'est une loi générale de l'habitude, que nous oublions chacune des expériences qui l'ont formée, et en conservons seulement un *sentiment*, né de l'association. Ce sentiment acquis, guide de nos jugements esthétiques, est plus ou moins accompagné de ses raisons : à cet égard tous les degrés se présentent, depuis le jugement purement intuitif jusqu'au plus réfléchi : l'un estime à première vue *qu*'une colonne lui déplaît, sans pouvoir analyser les divers moments qui ont amené ce déplaisir; l'autre jugera qu'elle lui déplaît *parce qu*'elle menace de se briser; un troisième saura de plus *pourquoi* elle menace. On comprend qu'il peut ainsi se former de fausses associations, et par suite de faux sentiments : il arrive que l'esprit lie des choses qui dans la nature sont séparées. L'idée de goût et bien d'autres combinaisons complexes s'expliquent en majeure partie par de telles considérations (*Ib.*, 100; — voir XV et s.).

Fechner a montré, dans son analyse de l'association, plus d'esprit de finesse que de tendances systématiques. Ses successeurs ne l'imitent que trop souvent en cela.

Sully au contraire a essayé de grouper systématiquement les éléments associatifs de l'esthétique, du moins dans le domaine visuel. Il ramène à trois classes leurs types généraux et abstraits : l'association des formes visuelles avec des impressions du toucher et des mouvements, organiquement incorporées dans nos perceptions habituelles de la vue; les aspects esthétiques qui impliquent une idée d'habileté humaine, ramenée, dans les arts utiles, à une intuition de l'adaptation des moyens aux fins, c'est-

à-dire au sentiment de la convenance; enfin d'autres types plus vagues et incertains dérivent des suggestions morales et religieuses, ou des aspects symboliques des formes. D'autre part, le vaste domaine des associations plus concrètes des formes dépend de ressemblances vagues avec les formes naturelles agréables : celle de l'homme conserve parmi elles un intérêt souverain, et l'anthropomorphisme gouverne notre interprétation des formes organiques ou autres. Malheureusement l'auteur se contente d'une énumération; il renonce expressément à peser l'importance relative des divers facteurs directs et associés, et il ne croit pas cette tâche accessible à l'esthétique avant que la psychologie ne soit devenue une science quantitative (*c*, 512-4. — Voir Bain, chap. XIV).

Remarquons que cette simple réserve, en révélant le caractère confus de la loi d'association, en rend l'étude assez peu significative pour l'esthétique scientifique. Aussi la plupart des auteurs qui ont traité depuis Fechner du rôle de l'association dans la science du beau, dérivent-ils ce concept superficiel vers les notions plus compréhensives d'anthropomorphisme, de « sympathie esthétique », d' « objectivation du moi » ou d'*Einfühlung;* c'est-à-dire qu'ils considèrent l'association moins comme un principe fondamental, que comme un résultat dérivé de lois plus essentielles, comme un moyen par lequel se réalise une fonction tout autre que lui; comme le signe tout extérieur d'une chose signifiée, qui est plus profonde ([1]).

II. *Applications complexes du principe d'association.*

1° *Le paysage et l'association des idées.*

Une « esthétique d'en bas » part du simple pour représenter simplement les principes; mais ils ont aussi des effets complexes. Fechner en examine quelques-uns à part (*V.*, IX, 92-3).

La valeur esthétique d'un paysage tient surtout aux associations dont il est riche. Un aveugle-né nouvellement opéré ne saisirait aucune signification dans un paysage : il se réduirait pour lui à une tache de couleurs plus ou moins variées. Il n'est beau pour nous que parce qu'il évoque les souvenirs les plus riches et les plus indescriptibles; c'est-à-dire par sa couleur mentale, et non pas seulement par sa couleur sensorielle.

([1]) Voir les travaux de Biese, Stern, Tumarkin, Külpe, Ziegler. — Certains élargissent même le sens d'*association* jusqu'à celui de *synthèse* en général (Wernick, 46-72).

On objectera que l'influence de l'habitude devrait rendre l'impression d'un paysage de montagnes bien plus riche d'associations, donc bien plus esthétique pour le montagnard que pour le citadin. On sait pourtant que le contraire se produit toujours. Le fait s'explique aisément : le passage brusque du souvenir des étangs et des collines au spectacle des lacs et des montagnes est pour nous l'occasion d'étendre quantitativement le cercle autrefois plus étroit de nos associations. Or c'est là un des agents les plus puissants d'excitation et de vivification pour notre existence affective. Au contraire, chez celui qui vit perpétuellement parmi les lacs et les montagnes fait défaut ce ferment qui élève à la dignité de sentiment puissant et vivant la masse des représentations susceptibles d'associations.

Cette loi est générale : après un long voyage dans de belles contrées, le sentiment de leur beauté s'émousse toujours. Mais du moins peut-on dire qu'un homme sera d'autant plus incapable de prendre plaisir à des paysages médiocres, qu'il a été davantage habitué à vivre dans une contrée pittoresque (*V.*, X, 126-7).

Le paysage réel exerce une impression directe qu'il est impossible de remplacer : par exemple, la vue d'un ciel pur ou d'un horizon lointain cause à l'œil un bien-être que le même paysage peint ne donnerait point. « Nous ne voulons nullement rapporter tout à l'association », insiste Fechner. Cette impression directe vient immédiatement se joindre à l'association : car la représentation de la grandeur des objets éloignés est une donnée importante. On ne peut naviguer que sur un lac réellement grand ; une haute montagne seule a exigé le déploiement d'immenses forces telluriques. Or, un tableau pourra bien réveiller ces impressions associées, mais l'impression directe viendra la combattre : on n'empêchera pas que l'œil s'accommode ici pour voir de près, là pour voir de loin. C'est pourquoi la vue d'un beau paysage peint augmente le désir de voir le paysage réel, au lieu de le satisfaire; tandis que la vue du modèle réduit d'une construction éveille beaucoup moins le désir de voir la construction même. L'art reprend d'ailleurs sa supériorité en ce qu'il organise mieux, en les adaptant, les points de jonction des associations en question (*Ib.*, 127-8).

Un des éléments d'intérêt les plus ordinaires du paysage ne vaut que par l'association : c'est la présence des habitations humaines. En effet, il semblerait, de par tous les autres principes, qu'une maison dans la verdure doive plutôt nuire à l'effet du paysage : sa couleur et sa forme jurent parmi les autres objets

naturels; elle introduit moins la variété que le désordre et la dispersion; elle choque directement la loi de symétrie, principe immanent à celui de la multiplicité sensible, et elle interrompt tout arrangement rythmique, que beaucoup jugent essentiel à toute beauté. Cependant, c'est un fait qu'un peu de fumée sur un toit, une lumière derrière une fenêtre, produisent souvent dans un paysage un effet esthétique absolument disproportionné avec leur impression directe, qui est insignifiante. C'est que ces taches de couleur sont riches dans notre pensée de toutes les multiples modalités de l'activité humaine, que le souvenir fait revivre en nous. Elles agissent infiniment moins par leur impression sensorielle que par leur signification. C'est d'ailleurs pourquoi on peut parler du caractère idyllique, romantique ou historique d'un paysage (*Ib.*, 128-131).

Si parfois une construction nuit au paysage, c'est toujours parce qu'elle éveille des associations d'idées pénibles. Lorsque nous apprenons qu'un vieux château est utilisé comme prison, notre impression du paysage est refroidie par la pensée des malheureux qui le peuplent. C'est le même effet que produit en quelque mesure la vue d'une usine dans la campagne. Un manque d'adaptation peut encore être rendu sensible par une « association complémentaire » : la vue d'un temple grec dans un paysage glacé serait choquante.

Le charme des ruines vient encore de l'association. Par elle-même, une masse grise et sans forme donne une impression directe de déplaisir; et la pensée d'une mutilation ne donne que des idées tristes. C'est bien l'effet que produit la ruine d'une pauvre cabane ou l'effondrement d'une maison neuve, parce que les suggestions tristes y prédominent sans contre-poids. Aussi ne trouvons-nous les ruines belles que là où les représentations pénibles s'unissent, dans un mélange élégiaque, à une foule de réminiscences agréables. Il faut et il suffit que celles-ci l'emportent sur les autres au total; et que leur alternative en rehausse la valeur par le contraste, comme un ressort se redresse d'autant plus, après chaque dépression momentanée, qu'elle a été plus profonde (*Ib.*, 132-4).

Nous prenons d'ailleurs un plaisir spécial à sortir du cercle des représentations émoussées par nos habitudes : de sorte qu'il nous convient de recevoir une émotion ou de nous occuper à une action qui nous en arrachent violemment. C'est pourquoi l'on court voir un incendie terrifiant pour jouir de cette émotion rare, et il ne nous déplaît pas d'entendre décrire des événements horribles,

pourvu qu'ils ne nous touchent pas nous-mêmes. Mais dès que la nouveauté disparaît, les représentations pénibles reprennent le dessus (*Ib.,* 134).

En pareille matière, l'association l'emportant de beaucoup sur l'impression directe, il n'est pas étonnant que tout paysage acquière une signification plus pleine par la présence de quelque trace humaine : en premier lieu, la figure même de l'homme, pourvu que sa présence ne soit pas accidentelle, mais que son activité tienne de près à la nature du site : ainsi un pêcheur près de la mer, un pâtre sur la montagne. A défaut de quoi la présence d'animaux peut fournir des associations intéressantes. L'absence même de tout vestige d'humanité ou de vie n'agit que par l'impression tragique produite par le désir de la retrouver : ainsi un coin de forêt sous la lumière de la lune, ou des roches nues au bord de la mer. A. von Humboldt ne disait pas sans raison qu'il n'y a de sujets utilisables pour le peintre de paysages que dans les pays civilisés. C'est que la richesse des associations, dont l'homme est le centre, se mesure en grande partie à l'importance des traces laissées par l'humanité (*Ib.,* 135-6. — Voir Griveau, *c;* Wlassak, etc.).

2° *Les rapports de la poésie avec la plastique.*

Les relations de la poésie avec la plastique présentent une application intéressante du principe de l'association.

Même après Lessing, le rapport des arts qui se servent, l'un des mots, l'autre des formes visibles, demande à être précisé et approfondi. Ils ont ceci de commun qu'ils usent tous les deux d'images visuelles : l'un pour les reproduire, l'autre pour les rappeler.

Mais d'abord l'image plastique ne nous donne qu'une partie de la chose à représenter, par exemple le visage ou le corps d'un homme; tandis que le mot « homme » évoque l'idée de l'être humain tout entier, avec toutes les associations qui la complètent.

Par suite, la signification d'un mot est conventionnelle, c'est-à-dire que les associations qu'il désigne peuvent passer d'une langue à l'autre, tandis que les associations entraînées par les formes ne sont que dans de certaines limites un bien commun à l'humanité.

Enfin, la forme superficielle d'un visage, par exemple, entraîne des associations que les mots ne comportent pas : on ne peut décrire l'impression totale d'une physionomie ou d'un paysage; plus ils sont beaux, plus on doit se contenter d'exprimer verbale-

ment l'action qu'ils produisent sur nous; tandis qu'on peut fort bien les peindre.

Dans ce domaine, la peinture l'emporte quand l'impression esthétique principale réside dans une action rapide, résumée par une apparence momentanée; la parole, quand il s'agit d'actions durables, étendues ou intérieures, auxquelles les formes sensibles extérieures sont peu rattachées par l'association.

On prétend parfois que tout bon tableau doit pouvoir être compris par lui-même sans avoir besoin d'explication. Or une nativité, une tabagie hollandaise, un paysage ne peuvent être ni compris ni même estimés à leur juste valeur esthétique et sentis dans leur pleine beauté, sans une foule de souvenirs qui permettent de les interpréter. Tout au plus pourrait-on prétendre que seules les associations d'idées présentes à tous les hommes doivent être invoquées par l'artiste. Mais beaucoup de fort belles œuvres ont besoin d'une explication, tout au moins d'un titre; et elles l'emploient légitimement (*V.*, XI, 137-140).

Très exagéré aussi dans son étroitesse est le principe de Lessing, selon lequel une émotion ne doit pas être représentée par la plastique à son maximum de développement, afin qu'il reste à l'imagination quelque chose à surajouter d'elle-même. Quelle illusion de croire que les causes, les résultats, les accompagnements de l'action ne fournissent pas, quel que soit le moment représenté, assez d'associations à l'esprit! Et elles seront évidemment les plus riches quand le moment exprimé sera le plus décisif. Si l'auteur du *Laocoon* a reculé devant l'expression du cri même de la souffrance, ce n'est pas qu'elle suggère trop peu d'associations, mais tout simplement qu'elle en suggère de trop désagréables. Jamais l'expression d'une noble douleur ou d'une joie élevée ne nous déplairont. Elles nous paraîtront même d'autant plus belles que nous aurons conscience de l'impuissance de notre imagination à y rien ajouter de plus (*Ib.*, 147).

III. *Un quatrième principe inavoué : les impressions instinctives, facteurs innés de plaisir indirect.*

Il y a des sympathies et des antipathies *a priori*, nées du premier coup, souvent plus pénétrantes et plus justes que les jugements réfléchis. Les femmes surtout savent juger ainsi un visage, un accent, une attitude. Au lieu de rapporter ce fait, avec Hartmann, à l'Inconscient, il est plus scientifique d'y voir un résultat de l'association.

On objectera les impressions favorables ou défavorables qu'éprouvent parfois très vivement de jeunes enfants avant toute expérience. Mais ne nous faisons pas illusion sur leur valeur : ce sont de purs caprices. Un cadeau transforme ces aversions en amitiés; il n'y a rien à tirer de tels faits.

Ce qui a fait méconnaître ici la présence du facteur associatif, c'est l'idée mystique d'un accord, d'une harmonie secrète des personnalités, qui créerait une sorte de vibration par influence. Et ce fait, bien que fort peu établi, reste possible; seulement il ne ferait que se combiner avec l'association pour la compliquer, sans la supprimer.

Assurément l'instinct des animaux prouve que bien des tendances à la fois physiques et psychiques, dont l'essor réclame l'expérience chez l'homme, peuvent aussi être innées. D'autre part, le Darwinisme voudrait en faire des habitudes de l'espèce, résultats d'expériences ancestrales. Et sans doute Fechner verrait-il volontiers dans cette théorie empiriste une confirmation de ses vues sur l'importance de l'association, s'il n'avait de son côté, sur l' « *histoire de la création et du développement des organismes* », des vues assez peu conformes à celles de Häckel ([1]).

De toutes façons, il existe, à côté des deux autres, un facteur inné du plaisir. Il est voisin d'ailleurs des impressions directes, à ce point qu'on pourrait expliquer l'agrément de la symétrie par une tendance instinctive. Mais la vérité est que chez l'homme et même chez les animaux les faits purement instinctifs sont les plus simples et les plus inférieurs, et tout ce qui s'y surajoute est une acquisition de l'expérience; elle prend, chez l'homme surtout, une importance capitale, et oriente l'instinct lui-même.

Les impressions que produisent les physionomies en sont la preuve. Partant d'une base instinctive, elles ne se développent que par l'expérience dans les différentes directions que chaque peuple a préférées, soit dans les proportions du corps humain, soit dans les expressions des caractères. Si ses parents caressaient toujours un enfant avec un air de menace et le corrigeaient en souriant, l'enfant prendrait le sourire pour une punition et les mines sombres pour une promesse de plaisir. Malheureusement, cette expérience n'a jamais été faite! — Bien plus, l'instinct d'imi-

([1]) *V.*, XII, 150-2. Voir *h.* — Il est curieux de noter que Fechner avait été entraîné, par des spéculations aventureuses sur le principe de la psychophysique (conçue comme étude des rapports de l'âme et du corps), à des complaisances peu scientifiques pour certaines hypothèses spirites.

tation, inné chez les enfants, les pousserait à répéter pour leur compte ces mêmes actions, avec le sens que l'expérience leur aurait joint. Un aveugle-né guéri ne reconnaîtrait certes pas par la vue les expressions de la joie et de la colère (*Ib.*, 154-5).

Dira-t-on que la compréhension des expressions affectives des autres est aussi instinctive et innée que cette expression même des émotions l'est en nous? Mais elle nécessite au contraire une « association instinctive » entre notre propre attitude et celle d'autrui. C'est ainsi que nous prêtons un sens aux cris d'appel des animaux, et que l'intelligence des états d'âme d'une personne étrangère est singulièrement facilitée par l'imitation de ses gestes ou intonations; en pareil cas nous recherchons celle-ci de nous-mêmes. Tous les physionomistes le savent bien, lorsqu'en reproduisant eux-mêmes aussi exactement que possible l'attitude corporelle d'une personne, ils arrivent à se replacer exactement dans son état d'esprit ([1]).

Ainsi la présence d'une impulsion innée est indéniable ; tout l'effort de Fechner consiste à la reléguer à un rang d'importance inférieure et en quantité et en qualité vis-à-vis du facteur associatif, seul réellement conforme aux principes empiristes du système.

C'est encore l'association, sous ses formes diverses et dans ses combinaisons multiples avec les impressions directes ou instinctives, qui résout la plupart des problèmes soulevés par les concepts composés : les idées de goût, de sublime, d'esprit, d'idéal, d'imagination et surtout d'art (*V.*, XV et s.). L'homme est le centre de toutes ces associations : c'est-à-dire que, malgré les préventions régnantes contre l'idée de fin ou d'utilité dans l'art, une loi de finalité interne ou d'interprétation anthropomorphique domine et dirige les applications de toutes les autres (*V.*, IX, 108-111).

([1]) *Ib.*, 156-7; voir XIII. — Fechner cite l'exemple de Campanella d'après Burke. On connaît le début de la *Lettre volée* d'E. Poë. — Rappelons que le problème posé remet en question le *Paradoxe du comédien* de Diderot (objet d'une enquête méthodique par Binet, *c*), et qu'il a été renouvelé par la psychologie contemporaine, depuis W. James et Lange.

CHAPITRE VII

COMBINAISONS DIVERSES DES LOIS ESTHÉTIQUES

I. *Le principe universel de la sensibilité et l'unité des lois esthétiques.*

1° *Le principe du moindre effort et la « tendance à la stabilité ».*

Les principes formels supérieurs et inférieurs sont multiples et difficilement réductibles; les principes dérivés du plaisir matériel et direct sont plus nombreux encore; et si la loi de l'association a pu sembler unique, c'est grâce à sa confusion bien plutôt qu'à une simplicité réelle.

Cette multiplicité n'est pas satisfaisante. Il serait évidemment préférable de ramener toutes les lois du plaisir à une seule.

Le principe de l'unité du multiple nous permettrait-il une telle réduction? Cette loi importante a souvent été présentée comme la base de toute l'esthétique. Mais elle n'est pas universelle. Elle n'explique pas, par exemple, pourquoi le plaisir de la résolution d'une dissonance ne persiste pas quand on intervertit les accords; pourquoi on s'habitue à la laideur et on se lasse des plus belles choses; pourquoi il y a en tout un excès ou un défaut qui nous déplaît. Cette loi n'est donc qu'un principe particulier parmi les autres.

Admettra-t-on plutôt la conception d'Herbart, reprise par Zimmermann? Selon cette hypothèse, c'est, au point de vue quantitatif, la représentation la plus forte qui plaît, et la plus faible qui déplaît; au point de vue qualitatif, c'est la prédominance de l'identité parmi les éléments formels qui est agréable, et la prédominance de l'opposition qui cause la douleur.

Ce principe est arbitraire : pour ne parler que de la quantité, Burke n'a-t-il pas pu prétendre que la petitesse bien plus que la grandeur est la condition de la beauté? Et n'est-ce pas dans un juste milieu qu'on la trouverait encore plus sûrement? (*V.*, III, 42-4). D'ailleurs le problème du fondement du plaisir et de la douleur ne peut se poser exclusivement dans le domaine

psychologique de la représentation. La seule application précise qu'Herbart ait pu faire de son principe, c'est l'analyse des concepts de dissonance et de consonance musicales. Or, depuis Helmholtz, ses disciples ont dû, comme Zimmermann, abandonner complètement son point de vue, même dans ce domaine. C'est que le vrai problème du fondement des faits affectifs est un problème psychophysique.

Le *principe de l'économie des moyens ou du moindre effort* est peut-être plus satisfaisant (*Princip der ökonomischen Verwendung der Mittel oder des kleinsten Kraftmasses*). Il s'applique subjectivement à l'économie de nos propres forces, ou, objectivement et par association, à l'économie des forces qui agissent sur nous; celle-ci nous plaît indirectement, par un retour sur le plaisir que nous sentons à produire de nous-même beaucoup avec peu de force.

Ce principe semble d'autant plus important qu'il joue un rôle considérable dans le monde entier. La beauté esthétique dans la nature, a-t-on dit, s'identifie avec la santé physiologique. Dans ce domaine, les deux notions coïncident, et ce qui donne l'impression du beau est toujours produit par la plus petite dépense possible de force musculaire : facilité, absence de contrainte ou liberté (*V.*, XLIII, 263-4).

Mais peut-être serait-il exagéré de faire de cette loi le principe fondamental de tous les plaisirs ou déplaisirs, et par là de toute l'esthétique. En effet, dans l'état actuel de nos connaissances, rien n'est si confus que cette idée appliquée au plaisir. On dit que le principe de tout agrément consiste dans une augmentation de notre force, une élévation de notre processus vital, une impulsion au développement de notre essence; le fondement de la douleur serait l'état contraire. Mais cette explication, ou n'est pas fondée, ou n'est pas claire. La psychophysique (*b*, II, 442) a montré que les processus de l'activité consciente sont ralentis par l'approche du sommeil : or nul déplaisir ne s'ensuit. Une grande douleur nous surexcite au paroxysme : pourquoi ne voit-on pas là une augmentation de l'activité vitale [1]? On parle du développement de notre essence. Mais comment définira-t-on ces deux concepts? Et quand on le pourrait, la solution du problème serait-elle rigoureuse, et exempte de cercle vicieux?

[1] Le problème de la *dynamogénie* des représentations a été renouvelé par la psychologie récente (Voir Ch. Féré, *Sensation et mouvement*, 1887). — La méfiance exprimée ici par Fechner est une critique avant la lettre des solutions actuellement prédominantes.



Fechner reprend ici les propositions fondamentales de la psychophysique. Il incline à croire, — car en pareille matière il estime qu'on ne peut guère parler encore d'autre chose que de croyance, — que les rapports quantitatifs du processus psychophysique [1] tiennent sous leur dépendance des rapports du processus psychique correspondant, qui ne sont eux aussi dans le principe que quantitatifs. Il croit en outre que le plaisir et le déplaisir, en tant que déterminations qualitatives, doivent être considérés comme dépendants d'une forme ou d'un rapport formel de ce processus, que sans le connaître encore nous pouvons décrire comme un accord interne ou une harmonie, pour le faire entrer dans nos façons usuelles de concevoir.

Ainsi la musique ne plaît ni par la grandeur ni par la petitesse, par la croissance ni par la décroissance de la force du processus vibratoire qui est sa condition externe et, par supposition, interne ; mais par une relation de concordance et de retour périodique entre les moments de ce processus, laquelle constitue son harmonie. Ce dernier concept n'a pourtant usuellement rien de quantitatif, et Fechner pense que cette signification usuelle en est aussi, sous ce rapport, la signification correcte. Cela n'empêche pas des relations quantitatives d'entrer ici en jeu (*V.*, XLIII, 266-7).

La détermination d'un principe général du plaisir et du déplaisir serait capitale pour donner à toute l'esthétique un fondement psychophysique. Mais cet objet n'est pas et ne peut pas être encore abordé. Tout au plus peut-on présenter quelques vues sur ces rapports formels qui fondent le plaisir et la douleur, en les rattachant au *principe de la tendance à la stabilité* (*Princip der Tendenz zur Stabilität*). Fechner ne formule que par acquit de concience cette extrême généralisation, peu conforme à son esprit scientifique d'expérimentateur. Il ne fait d'ailleurs que rappeler à ce propos les hypothèses qu'il a développées dans un écrit accessoire (*Ib.*, 268 ; Voir *h*).

On peut appeler « stable » tout état de mouvement qui enferme en lui-même les conditions de sa reproduction, de telle sorte qu'en l'absence de tout empêchement il se reproduit réellement par périodes, le retour au premier état étant aussi le retour aux conditions d'une nouvelle reproduction. Or l'ensemble des processus qui existent dans le monde semble tendre vers une telle stabilité. Toutes les formes de la finalité se subordonnent à cette tendance:

[1] C'est-à-dire le processus physique avec lequel le processus psychique se trouve en rapport fonctionnel.

les parties s'adaptant au tout, et le tout servant à l'entretien des parties, ces deux processus concourent à l'avènement d'un état stable. On peut donc concevoir que dans le domaine de la conscience le plaisir consiste à se rapprocher de l'état stable par delà certaines limites, et la douleur à s'en écarter; entre les deux, un état d'indifférence d'une certaine étendue maintient la conscience au-dessous du seuil affectif. La tendance à rechercher ou à fuir ces deux états d'harmonie ou de disharmonie est solidaire de leur nature stable ou instable (*V.*, XLIII, 268-9).

L'idéal serait de dériver de ce principe général toutes les autres lois expérimentales. On aurait ainsi une *Esthétique psychophysique,* peu conforme au sens actuel du mot « esthétique » et aussi aux besoins actuels, la science du beau laissant encore entièrement de côté le fondement physique interne des états ou des mouvements de notre âme. Fechner ne croit pas cet idéal réalisable avant longtemps. Son hypothèse générale est donc encore prématurée; il la croit cependant recommandable (*Ib.*, 270-2).

2° *La recherche de l'unité des lois esthétiques dans l'école contemporaine.*

L'école expérimentale n'a pas manqué de se diviser dans cette recherche de l'unité des principes, qui dépasse précisément la portée de l'expérimentation positive. L' « empirio-criticisme » d'Avenarius, à qui Fechner emprunte son principe général, l'approuve en retour à peu près sans réserve, et même avec un dogmatisme beaucoup plus décidé.

Tous les principes de Fechner, dit Jäger, peuvent se ramener à un seul : « Est beau ce qui possède à la fois une forme telle, qu'il faut pour l'embrasser la moindre dépense de force possible, et un contenu si grand et si riche qu'il occupe la force entière dont dispose le sujet. » Le développement historique des arts est un progrès du simple au complexe, d'une unité peu serrée et peu riche à l'unité plus forte d'une multiplicité plus grande. L'évolution du goût dans l'individu est aussi un passage du plus facile au plus difficile. Avenarius a vu l'importance de ce principe dans l'esthétique; mais son tort est de négliger la distinction de la forme, qui s'y soumet, et de la matière, qui l'ignore.

Le principe de la moindre action, malgré sa valeur pour le physicien, est dans son application psychologique un postulat trop gratuit pour satisfaire l'expérimentateur. Aussi est il plus conforme à l'empirisme de reprendre, malgré Fechner, comme seule loi des plaisirs esthétiques, le principe de l'unité dans la variété.

Gurney, sans doute par défiance envers l'interprétation rationaliste qu'on en donne d'ordinaire, tend à rejeter, sinon l'usage, du moins l'abus de cette loi : il y voit « le trait caractéristique ou plutôt la définition de toute forme, et non pas spécialement de la forme belle. » En tout cas, malgré Helmholtz, « l'unité ainsi entrevue n'est pas une unité de loi ou de plan cachée dans une œuvre spéciale, mais une unité générale dans la catégorie des phénomènes qui nous causent des émotions élevées, correspondant à l'unité persistante de notre propre moi » (488, 499).

Sully au contraire espère pouvoir ramener ce facteur, tout intellectuel en apparence, à des éléments sensoriels : ce sont essentiellement les mouvements de l'œil quand il suit les lignes; car ils sont l'origine primordiale de la perception des formes, même lorsque nous paraissons sentir celles-ci actuellement sans mouvoir notre œil. Lotze, Helmholtz, Wundt et la plupart des psychologues anglais ont reconnu ce fait. Ainsi le mouvement horizontal de l'œil est le plus facile, parce qu'il n'agit que par un muscle; le mouvement vertical en exige deux, et l'oblique trois. Or, c'est une loi à la fois déductive et expérimentale que tout mouvement appréciable, facile et modéré, est accompagné de quelque plaisir. On peut donc dire que « la symétrie bilatérale tendrait à devenir, pour parler comme Kant, une sorte de forme *a priori* de l'intuition esthétique » (*c*, 495-6; 511).

Les autres sortes de formes agréables dériveraient de celle-là : elles sont des espèces de ce genre. Car il y a trois sortes d'unité de la forme : la continuité, aisément perçue par nos mouvements; la liaison des parties d'un ensemble à un centre (de là les « lois de principauté et de radiation » de Ruskin); enfin l'identité des rapports, comme ceux de direction et de grandeur : c'est-à-dire la similitude ou la proportion. C'est dans ce groupe que rentrerait la section d'or, forme particulière de la symétrie. La reconnaissance d'un visage d'après un portrait en miniature par de très jeunes enfants, — dès trois ans, par exemple, — montre l'importance et la spontanéité de ce genre de perception (*Ib.*, 505; 511, note).

Mais Sully renonce à marquer les valeurs relatives de ces divers facteurs : « La psychologie n'est pas encore une science quantitative; et l'esthétique doit se contenter d'énumérer les éléments, sans chercher à mesurer exactement leurs valeurs relatives » (*Ib.*, 512, 514). D'ailleurs les faits invoqués semblent assez éloignés d'une telle réduction. Sully avoue justement que « à raison du faible calibre des muscles oculaires, le plaisir et la fatigue qui s'y

rapportent peuvent paraître des qualités insignifiantes ». D'autre part, il reste absolument indécis sur l'origine directe ou indirecte des éléments sensoriels en question; ou plutôt il combine perpétuellement les deux : l'expérience acquise de nos mouvements symétriques contribue par exemple au plaisir direct de la symétrie; et « il est possible » que l'agrément de la section d'or vienne de l'habitude de faire de la forme humaine une règle de mesure (*Ib.*, 496; 511). Compromission fort grave pour la conception de l'esthétique expérimentale, et que Fechner avait grand soin de rejeter.

L'école expérimentale reste donc en suspens entre deux hypothèses générales sur le plaisir esthétique : le principe mécanique de l'économie des forces, et le principe intellectualiste de l'unité du multiple. Son développement historique semble tendre beaucoup plus à confondre toutes ses lois qu'à les ramener à l'unité : ce qui est fort différent! On ne voit donc nullement se dégager la victoire définitive de l'un des principes sur tous les autres. Il est juste d'ailleurs de reconnaître que cette tâche, qui dépasse le but actuel de l'esthétique expérimentale, ne saurait légitimement lui incomber.

Peut-être pourrait-on, en renonçant provisoirement aux mesures exactes de la psychophysique proprement dite, à l'étude quantitative de la « dynamogénique » (Sorel, *a*, II, 40), obtenir pourtant une certaine unité des principes esthétiques en les basant sur ce que nous savons — ou postulons — des lois générales du plaisir et de la douleur par la psycho-physiologie contemporaine. C'est ce que Marshall a pensé. Nous avons vu que le plaisir esthétique est, d'après lui, régi par des lois négatives et positives. Les premières consistent dans l'exclusion de la douleur, appelée laideur lorsqu'elle est permanente dans le souvenir; et celle-ci est soit un excès, soit un défaut de notre activité, suivant qu'elle est surmenée ou au contraire opprimée.

Les « lois esthétiques positives » ont pour unique objet « la production d'un champ de plaisir relativement permanent ». Elles se réduisent à trois : le plaisir se produit quand réapparaît dans notre conscience un contenu qui en a été longtemps absent, faute du stimulus approprié : c'est « le principe du contraste »; — « quand un contenu apparaît après une inhibition de son apparition normale »; — « quand un contenu apparaît avec une vivacité inaccoutumée, après son absence normale de la conscience » (*b*, 29).

La permanence du plaisir, c'est-à-dire « d'une activité hyper-

normale dans un organe bien préparé », a pour conditions principales la grandeur du champ esthétique et sa variété. Une des lois les plus générales de l'esthétique est donc « le principe de la satisfaction d'une attente ». Au reste, l'auteur prétend ramener ou subordonner aux lois fondamentales de la production et de la conservation permanente du plaisir tous les principes proposés en tout temps par l'esthétique traditionnelle (*b*, 34, 37, 39; *c*, chap. VI; *d*, chap. V-VI).

On peut donc voir dans ces formules systématiques une tentative intéressante pour unifier les principes de l'école. Mais autant nous avons trouvé la physiologie de Grant Allen arbitraire et gratuite dans ses postulats, autant l'hédonique de Marshall est vague dans les lois psychologiques qu'elle formule. C'est le moindre des défauts communs à la plupart des systématisations de l'hédonisme.

Peut-être même la faute n'en est-elle pas seulement aux hédonistes, qui, dans leur empirisme accoutumé, ne *savent* pas être systématiques. Elle est à l'hédonisme lui-même, qui ne *peut* pas l'être, parce qu'il n'exprime qu'un fragment abstrait et insuffisant de la réalité esthétique.

II. *Rôle respectif des facteurs de plaisir directs et indirects.*

1° *Rapports des plaisirs directs et indirects dans leurs applications les plus simples : couleurs, formes, positions. — L'anthropomorphisme esthétique. — L'analyse et l'imagination.*

Les principes multiples de l'esthétique expérimentale restent en fait isolés. Force est donc d'étudier empiriquement leurs rapports de convenance ou de répulsion, de renforcement ou de conflit. Fechner les groupe d'abord, à cet effet, en principes directs et indirects.

Mais il n'a point formulé de lois générales qui permettent de résoudre une fois pour toutes de pareils problèmes. Il a seulement analysé les cas les plus intéressants, en donnant à chacun une solution particulière.

Chaque impression, ou directe ou associée, dépend à la fois de l'état de l'objet qui impressionne et de la disposition physico-psychique de l'individu impressionné ; bref de facteurs objectifs et subjectifs. L'impression d'un objet est directe dans la mesure où elle dépend subjectivement de la disposition interne, innée ou développée uniquement par l'attention et l'exercice appliqués aux

objets de même espèce. Elle est associative dans la mesure où elle dépend d'une disposition qui résulte de la fréquence des cas où l'objet s'est présenté en rapport et en connexion avec des objets donnés d'une autre espèce.

Outre les impressions directes et associatives, on peut encore parler d'impressions « combinatoires » ; ce sont celles qui naissent non de l'objet lui-même, mais de son entourage ; elles sont elles-mêmes directes ou associatives, et rentrent purement et simplement dans les deux premières espèces. Par exemple dans une maison on peut distinguer tour à tour sa couleur et sa forme; — son utilité pour l'habitation; — ses rapports directs (de forme et de couleur) ou indirects (d'utilité) avec le milieu environnant.

Cette opposition fondamentale ne saurait se ramener à nulle autre, par exemple à la distinction du supérieur et de l'inférieur : car l'impression directe peut être très supérieure à toutes les autres, comme il arrive en musique ; et inversement l'impression associative des doigts chez l'oriental qui goûte un plat est fort inférieure (*V.*, IX, 121-2).

Les impressions directes se complètent par des associations; et nous reportons celles-ci d'un objet qui les contient à un autre. Empruntons trois exemples simples de cette combinaison aux trois domaines des couleurs, des formes et des positions.

L'observation commune, et au besoin la statistique, a montré que la couleur jaune est ordinairement dédaignée. Or l'expérience nous la présente tantôt dans des objets nobles et riches, comme les astres ou l'or, tantôt dans des objets vils ou communs, comme la paille, le sable inculte, les feuilles mortes, le plumage des serins. Les effets de ces associations opposées vont-ils se détruire, se neutraliser, et l'impression directe agira-t-elle seule? Mais il faut faire une distinction. D'une part, le jaune terne est par lui-même désagréable, et le jaune brillant plaît directement par son éclat; d'autre part, la paille, le sable inculte, les canaris sont ternes; les astres et l'or, brillants : les deux impressions directe et associative agissent donc dans le même sens; et ainsi s'explique que nous dédaignions le jaune terne, tout en admirant le jaune éclatant. Si nous cherchons laquelle l'emportera pratiquement de la sympathie ou de l'antipathie, c'est à l'association que nous devrons surtout nous adresser : l'expérience nous montre plus souvent sous la couleur jaune des choses ternes et vulgaires que des objets brillants et nobles; dès lors, elle devra être, en définitive, dédaignée. Voilà pourquoi on dit du vin, de la lune ou de

l'or qu'ils sont blancs, dorés ou rouges, plutôt que d'appeler jaunes ces objets agréables (*Ib.*, 101-2).

Nous trouverions des associations analogues dans notre idée du vert, qui est pour nous la couleur dominante de la nature; dans celle du bleu et du rouge, dont les impressions directes, l'une calmante, l'autre excitante, concourent avec les associations usuelles : le ciel, la mer au repos; — le feu et le sang. Mais, comme toujours, le contexte expérimental peut changer le sens des mots de cette langue, beaucoup plus amphibologique que la parole : la joue fraîche d'une jeune fille ne rappelle point l'incendie (*Ib.*, 104).

Les impressions directes du noir et du blanc sont encore caractéristiques. Elles diffèrent en ce que l'une représente le maximum, l'autre le minimum d'impression lumineuse. Elles concordent en ce que dans les deux l'excitation chromatique fait défaut.

De là vient qu'elles sont souvent équivalentes : les habits des prêtres catholiques, protestants ou anglicans sont indifféremment tantôt blancs, tantôt noirs, selon les circonstances.

Les associations d'idées donnent un tour plus défini à cette signification. Le noir appelle l'idée de tristesse, et il est chez nous le signe du deuil. C'est qu'il exerce une action à la fois sympathique et symbolique : le noir invite comme la douleur à rentrer en soi, et une âme triste exige la tristesse de ses sens; d'autre part, la nuit dans nos yeux évoque les ténèbres de la mort, et réciproquement. A défaut du noir, le deuil s'exprime, suivant les circonstances, par le blanc, son équivalent, comme chez les reines de France et les Chinois, ou par les couleurs réceptives et peu actives : le violet pour les cardinaux, ou le bleu chez les Juifs.

Mais la couleur noire peut éveiller de tout autres idées. Par exemple une terre noire évoque l'idée de fécondité par comparaison avec un sol sablonneux et infertile. Une chevelure noire symbolise la force. Nos habits noirs sont également de fête ou de deuil.

Quant au blanc, il est spécialement attaché à l'idée de propreté, donc de pureté physique ou morale : le linge de corps et de table, les habits de la Vierge sont blancs. A côté de cette notion apparaît facilement celle de simplicité et d'indifférence. C'est pourquoi une femme préfèrera les couleurs pour ses habits de société, et adoptera au contraire volontiers la blancheur pour le négligé du matin ou du soir; le blanc est à la femme ce que la verdure est aux plantes : les couleurs ne doivent l'orner pour la fleurir que par moments, et comme un épanouissement (*V.*, XXXV, 224-230).

Analysons de même l'effet esthétique des formes convexes ou concaves. Expérimentalement, elles nous paraissent l'une repousser, l'autre attirer le regard, bien que, dans les deux cas, l'œil reste immobile ou fasse des mouvements identiques. Mais des comparaisons fréquentes : celles de la main ouverte et du poing fermé, ou d'une fosse et d'une haie, nous invitent à l'association correspondante; c'est pourquoi les guirlandes pendantes des fêtes publiques sont désagréables, comme le serait un plafond convexe et écrasant. Inversement, l'association de la forme convexe avec l'idée d'une mollesse élastique, invitant au repos, fait qu'un oreiller bien gonflé nous paraît agréable, malgré sa forme : telle est dans ce cas la solution particulière du conflit (*V.*, IX, 105-6).

La comparaison des trois dimensions de l'espace au point de vue esthétique nous montre des combinaisons analogues. Le mouvement horizontal de l'œil est plus facile que son mouvement vertical. L'impression directe est donc dans un cas celle de la facilité; dans l'autre, celle de la difficulté. L'association vient renforcer cette impression : comme le remarque Burke, cent pieds de hauteur font beaucoup plus d'effet que cent pieds de largeur, et beaucoup moins que cent pieds de profondeur. C'est que la station verticale est, chez la plupart des êtres, l'attitude de la résistance à la pesanteur; la position horizontale, celle du repos; la hauteur n'appelle pas impérieusement l'idée d'un effort d'ascension, tandis que la profondeur évoque invinciblement le vertige de la chute (*Ib.*, 107).

L'homme est le centre de toutes ces associations. Toute forme, tout son, tout mouvement, toute position qui reproduisent ou seulement rappellent un état d'âme, une passion, une propriété caractéristique ou une expression intellectuelle ou morale de l'homme, quand ils apparaissent dans un être inanimé, nous font attribuer à cet être ces états purement humains. La lutte d'un arbre contre le vent, la fuite des nuages dans le ciel, nous paraissent exprimer autant de sentiments correspondants, en vertu de cet anthropomorphisme qui fait la vie même de la poésie. Pour l'imagination poétique, ce n'est pas nous qui regardons la lune entre les nuages, c'est elle qui nous regarde du haut du ciel (*Ib.*, 108-110).

Le problème essentiel de l'analyse esthétique serait de faire le départ entre ce qui revient aux impressions directes et ce qui appartient aux associations. Or cette analyse ne saurait jamais être définitive, parce qu'elle va à l'infini : toute impression un peu complexe réveille en nous, non pas seulement quelques sou-

venirs, mais tous les souvenirs de notre vie entière. Quand on frappe une des mailles d'un filet, tout l'ensemble en est ébranlé; ce sont les plus voisines qui le sont le plus, et le mouvement plus intense de la maille frappée révèle l'origine du choc. De même en est-il dans le tissu de notre esprit : l'ébranlement de chaque intuition, bien que l'atteignant tout entier, permet d'analyser l'ensemble et de remonter aux moments principaux de cette impression. La démarche peut être analytique ou synthétique suivant que le tout ou bien les éléments sont donnés les premiers. Qui pourrait décrire l'impression d'une orange, d'une boule de bois, d'un globe d'or? Au contraire, elle peut être caractérisée par les représentations qui se sont fusionnées en elle; à cet égard, elle est la résultante de tous nos souvenirs associés.

Le processus inverse n'est pas moins important : le tout une fois donné, nous pouvons passer à chacune de ses parties, c'est-à-dire à chacun des aspects particuliers de cet objet : c'est l'origine d'un autre effet esthétique, dont le rôle est aussi grand.

Or le processus synthétique est la source des prétendues créations de l'imagination. On a cru pouvoir tirer de cette faculté créatrice l'explication complète de la beauté. Or l'imagination ne crée pas à proprement parler. Non seulement sa matière sensible lui est imposée, mais elle ne peut que tourner dans le cercle des impressions que l'expérience a rapprochées; elle n'a nullement, malgré le préjugé vulgaire, un pouvoir absolu d'associer n'importe quelle idée à l'aspect de n'importe quel objet donné. L'importance relative des éléments et la direction que prendra l'imagination sont imposées par les circonstances, soit intérieures, soit extérieures : une orange fera penser plus facilement à l'Italie qu'à la Sibérie.

Le libre pouvoir de l'imagination se borne à pousser plus ou moins loin son développement, et à changer l'ordre de l'enchaînement ou à varier à volonté en des combinaisons nouvelles la succession des moments associés. L'inconscient d'où jaillit l'imagination n'est donc pas un inconscient originaire comme l'imagine Hartmann; il est comme un réservoir que la conscience a rempli, et où elle seule peut revenir puiser des associations, toujours données toutes faites (*Ib.*, 111-3; v. 122-3).

La formation de la « couleur mentale » des objets est proportionnée à l'expérience qui l'a produite. Elle se développe donc au cours de la vie; l'enfant et l'homme inculte sont les êtres les plus portés à juger la valeur esthétique d'un objet d'après sa seule impression directe : car ils ne lui en ont pas encore associé d'au-

tre. Dans un naufrage, l'enfant ne comprendra pas le danger, et sera frappé surtout par le spectacle des yeux : le « pinceau mental » n'a rien à peindre dans sa conscience fruste. Chez un aveugle-né fraîchement opéré, il faut croire que l'orange et la boule de bois peinte, le nez, la main et la joue rouges feraient la même impression ; et aussi qu'une image de kaléïsdoscope paraîtrait plus belle que le plus beau tableau ou le plus beau visage, à moins toutefois qu'une tendance instinctive ne vienne suppléer à l'association.

On dit couramment des formes qu'il faut apprendre à les comprendre. Mais ce n'est pas à lui-même, et au degré de profondeur où il aura mené par lui-même sa contemplation, que l'homme devra sa compréhension des formes : il apprend leur signification, comme celle d'une langue, par la seule voie de l'association. C'est la diversité des caractères revêtus par ces associations suivant la diversité des hommes, des peuples et des époques, qui est le fondement essentiel des variations du goût.

L'impression directe laissée à elle-même est en somme très pauvre : l'étude des formes les plus complexes de la nature et de l'art révèle le rôle immense de l'association. C'est à elle que l'on doit tout ce que l'art a de plus élevé : sans elle, ses créations les plus importantes dans le domaine de la couleur seraient le kaléïdoscope et le feu d'artifice, et il ne saurait dépasser ce stade ! Retournez un tableau sens dessus dessous : les impressions directes demeurent les mêmes ; mais il ne reste rien de la valeur esthétique : c'est donc que l'essentiel en était tiré des associations, puisque le simple renversement des images les a seules détruites (*Ib.*, 114-7).

Il ne faut pourtant pas croire que le principe même de l'art consiste dans la suggestion d'idées associées à certaines images. Ce qui est commun à tous les beaux-arts, c'est une combinaison de moyens sensibles telle qu'il s'en dégage un plaisir plus que sensible. Mais le rôle de l'association dans cette combinaison ne leur est pas commun ; bien au contraire, il peut servir à les distinguer : la musique, par exemple, est très opposée en cela aux arts visuels et surtout à la poésie (*Ib.*, 117-8).

2° *Rapports des plaisirs directs et indirects dans la musique. — Le dynamisme ou formalisme musical. — Etats d'âme et sentiments.*

Tous les effets réels de la musique dépendent de deux sortes d'éléments. Les uns sont expressifs : modifications du *tempo*, de

la mesure, du rythme, direction et changement des degrés de l'intensité ou de la hauteur. Les autres sont spécifiques à la musique : ce sont les perceptions mélodiques ou harmoniques, fondées, d'après Helmholtz, sur les rapports de parenté des sons par les harmoniques. Ces deux éléments agissent directement par eux-mêmes, indépendamment de toute représentation associée, qui ne peut intervenir qu'accidentellement. Ces états d'esprit musicaux, nés de l'impression directe des sons, se trouvent concorder en partie avec les états affectifs qui peuvent se produire sans aucun rapport avec la musique : comme la joie ou le sérieux, l'excitation ou le calme, la force ou la douceur, le sublime ou la grâce, la rapidité ou la lenteur des mouvements de notre âme. On peut les nommer, faute d'un meilleur terme, les « états d'âme musicaux apparentés à la vie » (*Lebensverwandte Stimmungen der Musik*). Ils permettent à la musique d'entrer en rapport avec les autres arts et avec la vie extérieure (*V.*, XIII, 159).

Cependant il n'est pas nécessaire d'admettre pour autant, conformément à la thèse sentimentaliste, que tout état d'âme musical naît du souvenir des états affectifs correspondants; car ceux-ci ne se produisent pas naturellement en nous sous une forme harmonique ou mélodique.

Les états d'âme indéterminés ou généraux sont seuls musicaux. Il n'est besoin d'aucune association pour être affecté de calme, de tristesse ou de joie par une musique calme, triste ou gaie en elle-même; mais tous les états plus déterminés sont inaccessibles à la musique, parce que les associations d'idées nécessaires pour les caractériser manquent à cet art; tels sont ceux qui supposent l'idée de passé ou d'avenir, de tendance ou d'aversion pour une personne : le désir, l'espoir, le regret, l'amour, la haine, la vengeance, etc. Aussi ne voit-on jamais le sens dont le musicien est doué pour les impressions musicales se développer ou s'affiner par l'acquisition de nouvelles significations des sons, nées d'associations tout extérieures à la musique; mais seulement par une pénétration de plus en plus intime dans la vie interne du monde des rapports sonores, par un approfondissement et un élargissement progressifs de ces rapports intrinsèques. Or tout cela est affaire d'action directe et non d'associations extrinsèques (*Ib.*, 161).

Certes les éléments musicaux peuvent éveiller en nous des associations, au même titre et ni plus ni moins que ne le font des formes convexes ou concaves; et ainsi la musique peut peindre indirectement la mer, le vent ou le tonnerre. Mais ces emprunts reposent sur de vagues analogies, qui ne peuvent que nuire à

l'impression directe en la troublant; puisque celle ci se suffit à elle même, il est inutile de recourir à la mémoire pour l'interpréter. L'effet produit par la musique étant seulement une action directe sans associations, est tout à fait comparable à celui des pures combinaisons de formes ou de couleurs : à l'effet des arabesques ou du kaléïdoscope. Cette célèbre comparaison de Hanslick est parfaitement acceptable, quelles que puissent être par ailleurs les différences profondes des sensations de l'oreille et de l'œil, par exemple aux points de vue de leur continuité, ou de la fusion et de la consonance de leurs rapports (Voir *b*, II, 267 et s.; corrections et additions de Stumpf, II, 49-50).

Cette action directe des nerfs sur la conscience est un problème de la psychophysique interne, sur lequel malheureusement on n'a presqu'aucune donnée.

On peut désigner sous le nom d' « états d'âme » (*Stimmungen*), ces impressions directes, comme l'excitation ou la sérénité, que la musique a le pouvoir d'éveiller, ou comme on dit d' « exprimer »; et, sous le nom « sentiments » (*Gefühle*), les états affectifs compliqués d'associations étrangères à la musique, comme l'amour ou le désir, qu'elle ne peut produire par elle-même : d'un mot, la musique peut exprimer des *états d'âme,* mais non des *sentiments* (*V.*, XIII, 162-7).

Ainsi la musique se comporte de façon différente vis-à-vis de ces deux sortes de réalités psychologiques, dont la distinction pourrait servir à départager les partisans de la pure forme et ceux de l'expression.

S'agit-il des états d'âmes? Toute musique peut les exprimer de quatre manières. S'adressant à un esprit supposé sensible à elle et actuellement dans l'indifférence, elle peut lui imprimer l'état d'âme qu'elle contient; s'il est déjà dans cet état, elle peut l'y maintenir et l'y fortifier; s'il est dans l'état opposé, mais à un faible degré seulement, elle peut y substituer celui qu'elle exprime; si cet état opposé est trop fort pour être vaincu, et persiste, elle peut mettre en valeur cette opposition permanente, ce qui est une cause de déplaisir ou de plaisir selon les circonstances et les convenances. Par ce jeu compliqué des états d'âme, l'un préexistant dans l'auditeur, l'autre éveillé par la musique, s'expliquent les caprices apparents de l'expression musicale : car un homme dans l'affliction désire tantôt pour la renforcer une musique triste, tantôt pour la diminuer une musique gaie (*Ib.*, 168-9).

S'agit-il des sentiments déterminés? Il serait également exagéré

de dire que la musique les exprime, et de prétendre qu'elle leur est tout à fait indifférente : en réalité elle peut influer sur eux par l'intermédiaire des états d'âme indéterminés, et dans la mesure où les sentiments participent aux caractères de ceux-ci.

Seulement, il faut bien remarquer que le même « sentiment » peut avoir pour base plusieurs « états d'âme » très différents : l'amour peut être calme ou enflammé, la colère silencieuse ou bouillante ; de sorte qu'on ne peut jamais affirmer avec précision si un morceau donné veut exprimer l'amour ou la colère, ou si de façon générale il veut exprimer quelque chose.

D'autre part, tous les états d'âme ne conviennent pas également à tous les sentiments. S'il est facile d'adapter à un même *lied* des paroles exprimant l'amour, l'espoir ou le regret, et à quelqu'autre la colère, la haine ou la vengeance, il serait moins facile d'échanger l'un de ces groupes avec l'autre.

Quelque chose des sentiments peut donc passer dans la musique, mais dans des limites étroites, et qui d'ailleurs demeurent imprécises. De même, d'une action dramatique ou d'un événement quelconque en général la musique peut exprimer, c'est-à-dire souligner ou accompagner les nuances d'états d'âme qu'ils expriment, leur rythme, et même leur contenu, en les faisant concorder avec les caractères de l'élément spécifiquement musical : enfin cette concordance peut rendre possible un développement commun des plaisirs que nous prenons à ces deux processus parallèles (*Ib.*, 169-171).

On peut même aller plus loin : rien n'empêcherait de grouper des associations précises autour des sons ou des intervalles, et de faire ainsi de la musique une vraie langue, dont les signaux militaires représentent comme l'embryon; les associations des sons avec les couleurs ou les formes sont également fréquentes : Fechner esquisse même une statistique des cas d'audition colorée. Mais ces habitudes individuelles n'ont rien à voir avec l'art (*V.*, *Zusatz*, 315-9).

La musique peut donc, dans une certaine mesure, chercher à « caractériser » des choses qui sont autres qu'elle-même. Mais c'est affaire d'esprit et de fantaisie; la signification propre à la musique indépendante est tout autre. C'est un contre-sens que d'assigner à toute musique l'obligation de représenter par surcroît quelque chose qui n'est pas de la musique (*Ib.*, 173; 176-7).

3 *Rapports des plaisirs directs et indirects dans les arts visuels : l'idée et la forme. — Critique de l'esthétique formelle et de l'esthétique matérielle.*

A l'inverse de ce que nous avons vu pour la musique, le facteur direct n'a qu'un rôle subordonné dans les arts qui s'adressent à la vue. Des objets d'une importance esthétique toute secondaire peuvent seuls l'utiliser exclusivement : des tapis par exemple plaisent par la pure combinaison des formes ou des couleurs, par leur action directe ; encore des représentations de formes douées d'une signification associée s'y joignent-elles le plus souvent. Inversement, si la symétrie ou le contraste et la pureté des couleurs plaisent par eux-mêmes, nul artiste pourtant ne s'aviserait de distribuer ses personnages à des distances géométriquement égales, ou d'en peindre les visages en bleu ou en vert conformément à cette seule exigence toute formelle. C'est dans les constructions ou les organismes que la symétrie est le plus directement exigée pour elle-même ; et pourtant, ce ne sont pas les mêmes proportions que nous demandons dans un temple ou dans une tour, chez un enfant, une femme ou un homme : la convenance des proportions avec la signification de l'objet entre nécessairement dans le plaisir que nous y trouvons.

Dans la mesure où nous nous formons un « concept » de la signification des objets, il s'agit avant tout pour les arts visuels de représenter des formes qui correspondent à ce concept : et c'est seulement dans la mesure où elles y correspondent qu'elles sont susceptibles de considération esthétique. Mais certains esthéticiens exagèrent l'importance de « l'idée », et méconnaissent totalement les droits de l'impression directe ; ce qui est une double erreur (*V.*, XIII, 178-180).

On a pu croire que cet agrément indéniable de l'impression directe perd toute valeur esthétique lorsqu'entre en jeu une signification plus haute : quand l'idée est belle, la beauté de la forme importe peu. — Cette conclusion est exagérée. L'impression directe de la symétrie par exemple est toujours recherchée pour elle-même, lors même que l'expression de l'idée ne la réclame pas ; et cela d'autant plus que le style est plus relevé : ainsi dans les sujets religieux, les Madonnes ou les Cènes. Cette exigence formelle ne perd même pas tous ses droits dans le paysage ou les tableaux de genre, où, sans que la signification du sujet l'exige, les peintres cherchent à équilibrer les masses. Le coloris aussi ajoute sa propre valeur à celle du sujet représenté : n'a-t-on pas recommandé, pour achever de juger intégralement un tableau,

de le renverser, afin de voir si le mélange de ses couleurs garde un agrément en dehors de toute signification?

On peut préciser ainsi les rapports des deux facteurs direct et indirect dans les arts visuels. D'une part, l'idée, le but, le sens que l'œuvre traduit, laissent assez de jeu entre les diverses réalisations toujours possibles, pour qu'on puisse et doive toujours préférer celles qui, toutes, choses égales d'ailleurs, sont en outre les plus agréables par elles-mêmes. D'autre part, il n'est pas rare de trouver le rapport renversé, et l'idée subordonnée à la forme: bien souvent le poète sacrifie un sens plus rationnel à une forme plus eurythmique ; ou bien les ailes d'une construction sont plus symétriques que ne le comporteraient les usages entièrement différents auxquels elles sont destinées.

Pour nous en tenir aux grandes lignes, les arts supérieurs font prédominer l'idée sur la forme, et le rôle de celle-ci, important partout, va croissant quand on passe de la peinture à la plastique et à l'architecture ; dans les applications de l'art dit industriel et dans l'ornemantique, le conflit disparaît, grâce à la prépondérance presqu'exclusive des lois formelles de la symétrie ou de la section d'or dans les volutes, les méandres et les ornements de toutes sortes (*Ib.*, 181-3).

La longue querelle de l'esthétique de la forme et de l'esthétique du contenu ou de la matière, repose en grande partie, comme tant d'autres du même genre, sur une question mal posée et toute verbale. Pour plus de précision, Fechner n'examine le problème qu'au point de vue des arts plastiques.

La valeur d'une œuvre d'art réside-t-elle tout entière dans son contenu, à savoir dans la valeur de l'idée qu'elle exprime? Ou tout entière seulement dans la forme que l'artiste a donnée à ce contenu (¹)? Le tort de chacune de ces affirmations est surtout d'être exclusive de l'autre. Il est plus juste de dire qu'elles se complètent (*V.*, XXI; 20).

Schiller a prétendu que l'effet propre à la matière ou au contenu est bien plutôt détruit qu'augmenté par l'art. Ce n'est qu'une demi-vérité. Pour que la représentation d'une scène heureuse nous réjouisse, il faut que nous y prenions part en quelque façon. Qui soutiendrait que la contemplation d'un tableau de Claude Lorrain a pour but ou pour résultat d'annihiler l'effet affectif d'un paysage ensoleillé? Le raffiné qui veut éliminer tout ce contenu

(¹) On remarquera que le sens usuel des mots français *forme, matière, contenu*, traduit très mal, surtout dans leur application à l'esthétique, les mots allemands *Form, Inhalt, Gehalt*.

pour conserver pure la sérénité de l'art, ne garde qu'une abstraction de cette pleine impression de vie que l'œuvre d'art peut et doit nous donner. D'autre part celui qui dans un tableau religieux ne trouverait qu'une émotion religieuse, aurait supprimé en lui la jouissance d'art proprement dite. L'un ne garde que le fruit, l'autre que l'arbre sans le fruit ; tandis que l'artiste jouit réellement des deux.

Le formalisme a le mérite d'établir la réalité d'une action directe des formes ou des couleurs, et aussi des trois principes formels supérieurs de la vérité, de l'unité et de la clarté, dont l'action est plutôt en sa faveur, bien qu'elle relève aussi du contenu des impressions. La difficulté qu'il y a à délimiter en général les catégories incertaines de forme et de matière montre que la question est oiseuse. La vérité est que le plaisir de l'œuvre d'art naît du concours d'un très grand nombre de moments divers que nous ne sommes pas encore en état de réduire à une loi unique, et qu'ils se répartissent fort mal entre les deux catégories confuses de forme et de matière, qu'il est malheureusement usuel d'inscrire, malgré les faits, en tête de l'esthétique (*Ib.*, 25-30).

Au point de vue logique et mathématique, si l'on définit par forme le lien des choses particulières, et par contenu la matière qui constitue ces choses particulières, comme il n'y a rien de simple à la rigueur, il y a des rapports partout, et, dès lors, le sens esthétique d'une chose quelconque ne peut naître que de la forme de sa composition. Mais tout cela est très loin des faits. Ces divisions factices ne sont pas plus applicables dans l'estimation d'une œuvre d'art qu'elles ne sont de mise pour juger un homme. Chacune des deux écoles a ses faiblesses propres ; leur défaut commun, c'est la position même de la question (*Ib.*, 30-35).

Ainsi, sans exclure complètement l'antique dualisme de la forme et de la matière, Fechner tend à lui substituer la distinction plus scientifique des facteurs directs et indirects ou associatifs, qui peuvent être chacun secondairement formel ou matériel. Mais il est facile de voir que ce nouveau dualisme est aussi instable que l'autre et aussi difficile à maintenir : partout on passe par degrés insensibles et par combinaisons mutuelles de l'action directe à l'association. Beaucoup parmi les partisans les plus décidés de l'expérimentation tiennent les deux facteurs pour indiscernables, et, s'ils ont à choisir, inclinent vers une origine associative des deux processus à la fois (Sully, *c;* Sorel, *a*, II, 25).

L'hypothèse évolutionniste devait nécessairement être appliquée à ce problème, où l'analyse devient facilement l'expression

d'une genèse. Elle n'est pas faite — jusqu'à présent du moins — pour en rendre les données plus claires. Elle tend, en effet, à montrer dans la beauté anthropomorphique l'origine, et dans la beauté abstraite l'aboutissement de l'évolution du sentiment esthétique (Grant Allen, *c*, 445 et s.). Voilà les principes directs et indirects, dont la distinction semblait capitale à Fechner, assurés au contraire d'une confusion définitive. Le plaisir des rapports formels et directs n'est plus à la base, mais à la fin de l'évolution. Bien plus, il est un dérivé des impressions indirectes, il est une espèce de ce genre. Prenant pour objet le plus fondamental et peut-être le seul fondamental de ces rapports, la symétrie, Grant Allen étudie l'instinct essentiellement humain qui nous y pousse, et dont la réalité lui semble incontestable, en recherchant son évolution depuis l'âge préhistorique et les œuvres des primitifs, jusqu'à nos compositions les plus raffinées. Si les Japonais semblent l'exclure systématiquement de leurs arts décoratifs, c'est par un souci de réalisme qui les porte à observer le désordre concret plus que la symétrie, très réelle mais plus abstraite, de la nature (*b*, 301 ; 316).

Mais l'auteur assigne confusément à cet instinct pour double origine l'existence de la symétrie dans les membres des animaux, au moins des animaux supérieurs, dont les mouvements sont par eux-mêmes symétriques et rythmés, et sa présence dans la nature, au moins dans la nature organique. L'explication de son agrément est encore plus mêlée : c'est à la fois « le plaisir original de l'intelligibilité des ensembles » ; « un effet héréditaire de l'usage » ; enfin « le plaisir du travail humain, forme lointaine de la sympathie » (*b*, 312-3). Nous avons vu un sociologue comme Grosse lui assigner une constitution et des variations encore plus complexes (*a*, 402).

L'évolution de son école ne semble donc pas ratifier la distinction favorite de Fechner, et avec elle l'empirisme ou mieux l' « atomisme psychologique » qui seuls lui donnent sa véritable signification.

III. *Les concepts esthétiques composés.*

1° *L'idée d'art. — La critique d'art. — La classification des arts.*

L'art présente l'application la plus haute et la plus développée des lois de l'esthétique. La conception que s'en fait Fechner est très conforme aux principes sensualistes de sa doctrine.

Au sens large, l'art est une activité méthodique, c'est-à-dire conforme par une réflexion volontaire à des règles plus ou moins définies, et qui supposent une habileté acquise, s'exerçant à produire des œuvres utiles aux buts de l'humanité. Ce but est-il un plaisir éveillé immédiatement et par des moyens sensibles? On a les arts d'agrément, ou les beaux-arts, selon l'élévation de ce plaisir. Le but n'est-il lui-même qu'un moyen indirect de produire un bien ou d'éviter un mal? On a les arts utiles, les métiers.

Entre ces notions subordonnées il n'y a qu'une différence de degrés, et il se présente de perpétuels mélanges. Un drame plaît essentiellement par son impression immédiate, accessoirement par son influence éducative. Un soulier, essentiellement utile, peut plaire directement par sa forme. Cette union est particulièrement intime dans les arts industriels, dans la rhétorique, dans l'architecture. Au contraire, des associations désagréables font mettre à part l'art du boucher, ou celui du dentiste. De même on peut hésiter à attribuer un vase ou une danse aux beaux-arts ou aux arts d'agrément; et d'ailleurs ceux-ci entrent à chaque instant comme élément dans ceux-là.

Au sens étroit, que Fechner a adopté, l'art comprend uniquement les arts agréables et les beaux-arts, ou même ces derniers seuls, c'est-à-dire la production du beau au sens étroit : l'emploi de moyens sensibles pour éveiller immédiatement un plaisir plus élevé ou d'une valeur plus grande que le plaisir purement sensible, ou plus généralement que le plaisir inférieur. Du concept de l'art on peut essayer de tirer des règles d'exécution. Mais il donne le but, non les moyens; et il n'est pas facile de les exprimer brièvement, même dans leur plus grande généralité (*V.*, XIX, 1-3.)

Cependant les règles essentielles des arts plastiques, tout au moins, peuvent se résumer dans les cinq suivantes. — Choisir une idée expressive, de haute valeur, ou du moins intéressante. — Rendre cette idée de la façon la plus conforme qu'il est possible à son sens ou à son contenu, et la plus clairement concevable dans le domaine sensible. — Entre des moyens de représentation également adaptés et également clairs, préférer ceux qui plaisent par ailleurs plus que les autres. — Appliquer aux détails aussi les points de vue qui dominent à cet égard dans l'ensemble, mais en les subordonnant au tout. — Si des conflits s'élèvent entre ces règles, les résoudre de façon qu'il en résulte le plaisir le plus grand et de la plus grande valeur (*Ib.*, 12-13).

Cette dernière règle résume toutes les autres. La « maximisa-

tion du plaisir », comme disait Bentham, est décidément le « Sésame, ouvre-toi » de l'esthétique comme de la morale sensualiste.

La critique et l'analyse d'une œuvre d'art ne sont pas de nature à en augmenter par elles-mêmes le plaisir, mais bien plutôt à le troubler dans une certaine mesure. Au reste la tâche de l'analyse est de distinguer et de rendre clairs à l'esprit les moments divers et les fondements de ses impressions; ce n'est pas de les renforcer. D'ailleurs si la critique dissout les impressions immédiates, l'habitude de la critique la rend de nouveau intuitive, et dès lors elle peut au contraire les augmenter.

L'attitude critique ne doit pas s'exercer seulement envers les œuvres, mais encore envers soi-même. En effet, dans l'impression totale du premier moment, ce n'est pas forcément le point de vue le plus intéressant qui nous frappe. La réflexion en modifiera l'importance. Et si elle ne la bouleverse que rarement, c'est que les points de vue qui sont capables de nous intéresser ou de nous choquer le sont de façon permanente; et ainsi ils préexistent à l'œuvre, et c'est eux surtout qui nous saisissent naturellement dès le premier abord (*V.*, XX, 13-15).

Chaque élément d'une œuvre d'art agit à la fois par lui-même et par son rapport avec l'ensemble. Ce serait une grave erreur que de considérer ce dernier rapport comme seul esthétique. Toutes choses égales d'ailleurs, une image mieux colorée plaira plus qu'une image qui l'est moins bien. Mais entre ces éléments s'établissent des conflits aussi bien que des harmonies : il est rare par exemple que le maximum d'effet dans le coloris s'accorde avec le maximum d'idéalité des formes et la vérité du caractère. Dans l'impression totale, il se trouve souvent quelque dissonance non résolue. La seule règle à donner est de ne pas perdre d'un côté plus qu'on ne gagne d'un autre; et le tact de l'artiste est seul apte à cette mesure délicate (*Ib.*, 17).

On peut définir quatre conditions très générales qui tendent à rendre plus parfaite la beauté dans l'art; idéal dont l'artiste peut seulement et doit se rapprocher le plus possible, en aidant au besoin à la nature toujours imparfaite. — Chacune des parties doit contribuer à l'agrément du tout. — L'ensemble doit être tel, que l'adjonction de toute autre partie ne pourrait qu'en diminuer le plaisir. — L'agrément né de la combinaison des parties doit être supérieur à la somme des plaisirs propres à chaque élément. — Enfin il faut que nulle autre combinaison des mêmes parties ne puisse produire autant de plaisir que celle-là.

C'est donc, si l'on veut, l'organisation qui est l'attribut le plus élevé des œuvres d'art comme des êtres vivants. Mais le rapprochement de ces deux réalités ne doit pas faire oublier leurs caractères spécifiques : le but réalisé par l'artiste est le plaisir immédiat; celui de la nature, c'est la vie avec toutes ses fonctions (*Ib.*, 18).

Dans la critique ou la juste appréciation d'une œuvre par un homme cultivé, l'examen de ses conditions extérieures est encore important : situer un tableau dans le développement historique de la peinture, dans l'œuvre du peintre, dans l'école où il se range, parmi les autres maîtres et les autres écoles, par rapport aux goûts et aux intérêts contemporains; le comparer avec d'autres œuvres, discerner leurs supériorités ou leurs infériorités relatives sur tel ou tel point : voilà un ensemble de considérations inépuisable, et le plus puissant moyen de culture pour la jouissance et la compréhension de l'art (*Ib.*, 19).

Abordons enfin le problème traditionnel de la classification des arts. Il est légitime, mais d'un intérêt médiocre. Distinguer les moyens divers qui se combinent dans les œuvres, et faire la part exacte de chacun dans l'effet total : voilà une tâche autrement importante. Mieux vaut analyser que classifier.

L'esthétique « philosophique » détermine facilement « d'en haut » une hiérarchie des arts plus ou moins *a priori*. Seulement ce n'est pas *une*, c'est un grand nombre que chaque principe permettrait de déterminer, aussi arbitrairement l'une que l'autre. Et ici encore toutes les distinctions se fondent en des degrés continus : arts de repos et arts de mouvement; arts visuels, auditifs ou même tactiles; arts d'impressions directes, et d'impressions associées. Tous ces moyens d'action peuvent entrer à quelque degré dans chacun des arts. Il en est de même pour la distinction des genres. Dans toutes ces classifications, le plus sage est de n'être pas trop systématique, et de rattacher simplement à un même groupe les œuvres dans la mesure où elles présentent en fait des caractères communs (*V.*, XIX, 5-7).

Est-il facile de fixer tout au moins le premier rang? On a dit que la poésie est supérieure à tous les autres arts et même est contenue dans chacun. En ce sens, plus une œuvre est poétique, plus elle est belle. Mais c'est un abus des mots : on ne dit guère d'une sonate qu'elle est poétique; on le dit de sons isolés comme celui des cors alpestres ou des cloches, ou même du coassement des grenouilles, qui n'ont rien d'artistique !

En un autre sens, l'architecture est le premier des arts, parce

que c'est elle qui offre à tous les autres, dans un temple ou un palais, l'occasion de s'exercer.

Elevons-nous à un point de vue supérieur. L'art de mener une *belle vie* peut paraître le premier de tous. Mais dans la vie, avant le beau, il y a le bien; et vivre véritablement en beauté exige d'abord la vie en bonté (*Ib.*, 10-12).

2° *Le goût. — Le sublime. — L'esprit.*

Fechner a présenté une analyse originale des trois concepts complexes du goût, du sublime et de l'esprit.

La définition du goût, comme celle de tout concept très général, déborde de toutes parts les limites où l'on voudrait l'enfermer. Mais il reste en elle un trait dominant, c'est le caractère immédiat ou intuitif du plaisir ou du déplaisir. Nulle réflexion n'est utile pour les dégager. Quand un objet plaît ou déplaît sans qu'on sache ou qu'on demande pourquoi, c'est un « objet de goût »; et si l'on pose la question, cette réponse semble alors suffisante : « C'est affaire de goût ».

Le goût est de la sorte un complément subjectif des conditions objectives du plaisir et du déplaisir. La présence de celles-ci est insuffisante s'il n'existe pas une disposition intérieure et toute personnelle à les percevoir.

Fechner s'attarde, ici encore, à des définitions préliminaires toutes nominales. En tant que l'esthétique a pour domaine les objets ou les rapports dont le plaisir ou le déplaisir est immédiat, la théorie du goût s'identifie avec elle. Mais le mot goût a des significations plus restreintes, comme lorsqu'il désigne un de nos sens; et dans beaucoup de cas sa plus haute portée ne se comprend bien que par son rapport avec cette acception subordonnée. Une signification moyenne est encore plus usuelle : en ce sens, le goût ne s'applique qu'aux circonstances accessoires ou aux objets dont le plaisir est inférieur : des vêtements, du mobilier, on dit qu'ils sont choisis avec goût ou sans goût; d'un tableau, d'une statue, on dira qu'ils sont beaux ou laids; et de leur emplacement, qu'il manque de goût. L'application du mot comme épithète ne correspond pas à sa signification comme substantif.

On parle souvent d'un goût délicat ou grossier, élevé ou inférieur, étendu ou limité, dans le sens d'un goût juste ou faux. Ces deux sortes de distinctions, souvent concourantes, sont, dans d'autres cas, complètement séparées (*V.*, XVIII, 231-5).

Selon un vieux dicton, l'on ne peut discuter des goûts. Cepen-

dant on en discute encore, et même il n'y a pas de chose sur laquelle on discute davantage. C'est que le goût peut se former et par conséquent se transformer sous l'action de quatre facteurs principaux. — La tradition agit soit par l'autorité de l'enseignement et de l'éducation, comme dans les écoles d'art ou dans les familles; soit par la contagion naturelle de l'expression des émotions de plaisir ou de déplaisir chez les autres. — La réflexion personnelle produit une sorte d'auto-suggestion, car l'autorité qui nous guide, au lieu d'être extérieure, peut venir de nous-mêmes. C'est ainsi que les théories du connaisseur ou de l'esthéticien déterminent plus souvent son goût que ses goûts ne décident ses théories. — L'accoutumance a pour loi de produire une adaptation organique aux excitations, qui peut nous faire trouver agréable à la longue ce qui a été d'abord un désagrément. — Enfin l'exercice affine nos sensations : ainsi le gourmet, dédaignant la force alcoolique, apprécie dans les vins des bouquets de plus en plus délicats. Même en musique, si les compositeurs du moyen-âge ont préféré d'abord les séries d'octaves, de quintes et de quartes pour les prohiber ensuite, puis les tierces et les sixtes, et s'ils exigent aujourd'hui de plus en plus des dissonances, c'est que les rapports les plus faciles à saisir sont devenus par l'usage monotones; le désagrément de la répétition l'emporte sur la répétition de l'agrément (*Ib.*, 250-4).

D'autre part, l'association, par la diversité des expériences individuelles, peut combattre l'autorité du goût dominant, si grande soit-elle. Le soldat à qui la Madonne de Dresde fait l'impression d'une servante de campagne ivre, le médecin qui, fixant l'enfant Jésus, remarque ses pupilles dilatées et pronostique les vers, tous ces « philistins » obéissent à leurs associations d'idées coutumières (*Ib.*, 254-5).

Mais le bon goût a des principes. « Le meilleur goût est celui dont le résultat est, au total, le meilleur pour l'humanité, et une chose est d'autant meilleure pour l'humanité qu'elle est davantage dans le sens de son bien (*Wohl*) actuel, et par supposition éternel » (*Ib.*, 264).

Le sublime, sur lequel on a tant discuté, est une forme de l'unité du multiple. Des divers exemples qu'on en peut citer dans la nature ou dans l'art, depuis le tonnerre ou le désert jusqu'aux cathédrales ou au son des orgues, Fechner conclut, en dehors de toute théorie, que ce concept désigne un plaisir dont l'intensité provient à la fois de l'unité de l'impression et de sa grandeur inusitée. Ainsi se trouvent conciliées les deux grandes interprétations

classiques du sublime. On y a vu l'antithèse de l'idée de beauté [1] : celle-ci serait fondée sur l'harmonie et la proportion, celui-là sur la disproportion et l'infinité. En réalité, c'est l'idée de force ou de grandeur qui est seule en jeu, et à la limite seulement elle serait infinie. On y a vu, au contraire, un moment particulier ou une forme spéciale du beau [2] : cette sorte de beauté dans laquelle la grandeur du plaisir dépend de la grandeur de l'impression même, pourvu que le caractère d'unité subsiste en elle. Les faits bien interrogés concilient donc ici encore les théories, ou plutôt chacune d'elles a exprimé une partie des faits (*V.*, XXXII, 163-7).

Mais on a parfois affirmé que la *crainte* est un élément fondamental du sublime, du moins du sublime « dynamique » né de la disproportion des forces [3]. Rien d'aussi contraire à l'hédonisme et d'aussi inexact en fait. Dans le spectacle d'une tempête, chassez la crainte du danger pour vous ou pour les autres, le sentiment du sublime apparaît; rappelez-la, il disparaît. La hauteur d'une cathédrale deviendrait-elle une menace? elle ne serait plus sublime. Il n'y a nul mélange de crainte dans la sublimité du soleil levant ou de la nuit étoilée. La terreur, quand elle existe parmi les nombreuses associations que comporte ce sentiment, n'est qu'un résultat indirect, nullement nécessaire, et très inesthétique par lui-même, de la force excessive de l'impression (*V.*, XXXII, 174-5).

Le sublime comporte trois éléments principaux : grandeur, agrément, unité. S'ils entrent en conflit, l'impression de sublimité peut disparaître. L'accroissement des dimensions d'un temple accroît ses caractères, et avec eux le plaisir positif qu'ils offrent : mais une souris ou un amour devenu géants, une danse exécutée sur l'orgue, ne seront nullement sublimes ! Si les montagnards trouvent une plaine fertile plus belle que leur pays, c'est que l'habitude, le sentiment de la fatigue et de la pauvreté, le manque d'associations élevées chez des êtres incultes, émoussent ou voilent le plaisir. Enfin si le sublime a trois opposés très divers : le monstrueux, le mesquin, le risible, c'est que ses trois éléments comportent chacun leur contradiction : la grandeur devenant désagréable n'est plus que monstrueuse; l'agrément des proportions médiocres est mesquin, ou bien gentil, si la petitesse

[1] Carrière, Herbart, Herder, Hermann, Kirchmann, Siebeck, Thiersch, Unger, Zeising, Weisse, etc.

[2] Burke, Kant, Hegel, Solger, Ruge, Vischer, Zimmermann, etc.

[3] Burke, Lemcke, Kant, etc.

même est par soi un des éléments du plaisir; enfin le ridicule est, à l'inverse du sublime, le plaisir d'une contradiction ou d'une forte différence dans ce qui a pourtant de l'unité (*Ib.*, 176-9).

Dans l'effet spécial que produisent les mots d'esprit, c'est encore le principe de l'unification du multiple qui joue le rôle principal, mais avec beaucoup d'accessoires subordonnés. Ainsi dans les charades et les jeux de mots, notre agrément est d'autant plus grand qu'une plus grande diversité est soumise à l'unité d'une idée ou d'un mot plus faciles à saisir, et d'une nature plus inattendue. Nul ne prendrait plaisir à débrouiller une énigme confuse où il ne soupçonnerait aucune unité cachée et intentionnelle.

A côté de ce facteur fondamental, Fechner distingue, non sans lourdeur, l'action émoussante des excitations habituelles, et celle du principe du seuil; auxquelles il faut joindre le renforcement ou l'opposition qu'exerce de son côté le contenu présenté sous ces diverses formes, et qui lui aussi agit dans le sens ou du plaisir ou du déplaisir (*V.*, XVII, 221 ; VI, 58 et s.).

Dans une matière aussi délicate, cette méthode plus affectée que réelle est peut-être un pédantisme inutile. Par une analyse appuyée, certes, sur l'observation la plus pénétrante, mais à laquelle pour cette raison même Fechner dénierait sans doute toute valeur expérimentale, des psychologues fort étrangers à son école et à sa méthode sont arrivés à des résultats autrement définitifs, croyons-nous, et par une expérience plus réellement sûre. Nommons Bergson, le Dr Dumas, ou enfin Sully *(d)*, plus proche de Fechner par son empirisme. Seul, L.-J. Martin (35 et s.) a entrepris récemment de relever dans ce domaine les prétentions expérimentales de l'école.

3° *La beauté et la finalité ou l'utilité.*

De façon générale la finalité extérieure, c'est-à-dire l'adaptation d'un objet, par son usage ou ses effets, au bien de l'humanité, n'a certainement pas d'usage esthétique : tableaux, statues, morceaux de musique même ne présentent pour nous qu'une satisfaction tout intérieure, consistant dans une adaptation de l'objet beau à la nature de notre faculté de connaître, c'est-à-dire dans une finalité interne ou subjective. Ce sont des objets usuels, comme des machines, des bâtiments communs, qui ont une finalité externe; or non seulement ils ne sont pas beaux, mais beaucoup sont déplaisants ou même tout à fait laids.

On a donc pu penser, comme Kant, que dans une maison commode et belle, ou dans une vie humaine qui manifeste à la fois beauté et santé, la santé et la commodité ne s'ajoutent qu'accidentellement à la valeur esthétique : de sorte que c'est pour d'autres raisons que ces objets sont beaux. Pour Fechner lui-même, si la beauté réside dans un plaisir *immédiat*, nulle considération de ses usages ou de ses conséquences ne peut, en principe, en faire partie intégrante.

Mais l'exclusion de la finalité ne saurait être absolue. Pour lui rendre sa véritable valeur esthétique, il suffit de considérer qu'elle peut se traduire par certains des principes déjà admis.

D'abord elle est une application de la loi d'association; et c'est par celle-ci qu'elle contribue au plaisir immédiat; or nous avons vu que ce principe peut étendre, en un certain sens, l'influence des conséquences à l'impression immédiate de l'objet. La convergence des parties vers un but ressortit au principe de l'unité du multiple. Enfin la conformité (excluant toute contradiction) à une fonction une fois posée ou à une idée comprise est encore une loi connue; elle plaît d'autant plus que le danger de cette contradiction apparaît plus grand.

L'idée d'un but tout extérieur à elles ne saurait être accidentelle dans les productions de l'architecture ou des arts industriels, ni dans tout objet dont la définition implique la destination. C'est au contraire une part constitutive de leur beauté. Si nous exigeons entre les colonnes d'un édifice une distance proportionnée à leur force de résistance ou leur épaisseur, c'est surtout parce que leur fonction de support l'exige. Schnaase a voulu ramener cette exigence de l'œil à un besoin d'harmonie, qui exclurait une opposition trop brutale entre l'ordonnance verticale du support et la direction horizontale des masses supportées; de là viendrait la nécessité de retrouver dans les supports eux-mêmes quelque chose d'horizontal aussi, à savoir une *série* allant de droite à gauche, et dont le sentiment n'existe qu'à la condition de n'être pas troublé par des vides trop grands entre chaque colonne : la considération indirecte des fonctions des supports serait donc inutile (¹).

Cette subtilité s'écroule d'elle-même si l'on songe que nous n'avons pas les mêmes exigences pour une table, à qui 1, 3 ou 4 pieds suffisent comme supports, sans établir l'impression d'une « série »; au reste, nous ne l'exigeons pas pour tous les maté-

(¹) Voir C. Schnaase, *Geschichte der Bildenden Künste*, 2e éd., 8 vol., 1866-76.

riaux : car des colonnes de bois aussi serrées que des supports de pierre ne feraient naître que le sentiment de l'inutilité. La forme des objets des arts industriels, celle d'un vase par exemple, est encore plus probante : elle découle d'une analyse de ses fonctions (*V.*, XV, 205; XVI, 210-211; 212-9).

Dira-t-on que, dans cette hypothèse, tous les objets utiles devraient être beaux; et, par exemple, une charrue ou un balai? Mais qu'on se demande si, tout but enlevé, ils ne seraient pas encore plus laids! Il faut seulement, pour que la finalité soit compatible avec la beauté, qu'elle satisfasse à certaines conditions. Elle doit nous être assez familière pour nous apparaître et nous plaire immédiatement. Il faut ensuite que cette association n'amène pas des images désagréables, comme c'est le cas pour la plupart des objets utiles qui ne servent qu'à nous protéger contre des souffrances ou des préjudices. Et quand elle est agréable, encore faut-il qu'elle n'entre pas trop en conflit avec un désagrément immédiat de la forme.

Analysons par exemple l'aspect d'une charrue. Sa fonction est de labourer, et elle évoque par association l'idée lointaine de satisfaire la faim. Si sa forme contredisait ce but, l'art aurait beau l'orner, elle serait laide. Si, d'autre part, elle ne paraît remplir que cette seule fonction très inférieure, elle exclura encore tout sentiment de beauté. L'idée d'un travail pénible lui est plus étroitement et plus prochainement associée que celle de la moisson qu'il prépare. Enfin la forme contournée de l'instrument n'évoque aucun principe d'unité intuitive. Pour toutes ces raisons, une charrue est donc plutôt laide. Cependant un homme pénétré de son adaptation à une fonction bien remplie, pourra éprouver à sa vue une satisfaction très décidément positive. Bien plus, si on la peignait ou l'ornait, elle paraîtrait destinée au spectacle et non à l'usage du labour, et par ce contre-sens elle déplairait bien davantage (*V.*, XV, 205-210).

Ainsi, toutes les fois que les applications de la finalité ou de l'utilité à l'art ne sont que des cas particuliers ou des combinaisons des principes déjà admis, elles sont parfaitement légitimes.

IV. *L'art et la nature.*

L'hédonisme éprouve quelque difficulté à justifier réellement la distinction de l'art et de la nature. Ces deux sortes de réalités ne nous donnent-elles pas toutes les deux des états affectifs, ou agréables ou pénibles? et dès lors, pourra-t-on distinguer entre

elles autre chose que des degrés ou des combinaisons différentes du plaisir? C'est pour surmonter cette difficulté du sensualisme, que Fechner a consacré plusieurs chapitres à l'analyse des différences qu'il y a, et, chose plus grave, qu'il *doit* y avoir entre l'art et la nature.

1° *L'abstraction de la couleur dans les arts plastiques.*

L'exemple le plus frappant de cette différenciation voulue, c'est la prohibition de la polychromie et le déguisement des couleurs naturelles dans la sculpture et l'architecture modernes.

Au sujet de l'architecture, en dehors de toute considération historique on peut constater deux grands principes en présence. L'un veut que chaque partie constitutive d'un monument soit nettement distincte des autres; or un coloris artificiel peut renforcer cette impression : il donne du caractère, tout en chassant la monotonie. L'autre principe exige que chacun des matériaux traduise au dehors sa véritable nature : bois, pierre ou métal, sa couleur naturelle devrait donc lui être conservée.

Mais ces points de vue n'ont rien d'absolu : la nature des matériaux nous est souvent indifférente; elle ne concorde pas toujours avec les articulations essentielles de l'édifice; et leur couleur peut être peu agréable par elle-même. D'autre part, si l'on peint les piliers, les chapiteaux, les voûtes ou les murailles de teintes différentes, nous restons dans l'indécision sur le choix de ces couleurs et la distribution des grandes masses. L'art de l'architecture polychrome consiste dans un harmonieux balancement de ces trois facteurs : la caractéristique des matériaux, l'articulation logique de l'édifice, l'agrément direct de la coloration (*V.*, XXXIV, 208-212).

Quant à l'exclusion des couleurs, du moins des couleurs naturelles, dans la sculpture moderne, on a inventé une foule de motifs pour la justifier. On a dit que chacun des arts doit rester dans ses limites propres; or l'absence de la couleur dans la plastique serait le pendant exact de l'absence du relief dans la peinture. On a dit que l'art doit, en général, éviter une imitation trop exacte de la nature, sous peine de ne plus être lui-même; qu'une vérité trop complète ne laisserait plus nul essor à l'imagination; que la diversité des intérêts disperserait l'attention à l'excès; on a remarqué surtout que l'absence de couleur est une sorte d'abstraction qui rend supportable l'immobilité des statues, qu'un aspect vraiment vivant contredirait trop.

Fechner n'a pas de peine à montrer que tous ces arguments prouvent trop ou trop peu, et sont contredits par toutes sortes d'analogies : pourquoi la couleur alliée à la forme ne plaît-elle pas comme la musique alliée à la poésie? Malheureusement il ne trouve guère pour sa part dans l'hédonisme que des raisons pour combattre la monochromie : la blancheur spectrale du marbre des statues serait plus faite pour effrayer que pour séduire! Pour justifier cette institution, il n'invoque que le principe de l'habitude.

Certes, nous sommes accoutumés à voir des figures peintes; mais les statuettes de porcelaine, par leur petitesse, les statues de saints dans les églises par l'imperfection de leur plastique, sont impropres à fournir des modèles à notre goût : elles ne font pas autorité.

Au contraire, lorsque la Renaissance découvrit les statues antiques dont la beauté est encore typique pour nous, ces modèles universellement admirés avaient perdu toute leur couleur. Il n'en faut pas davantage pour expliquer notre goût actuel, né de l'autorité — d'ailleurs mal comprise — des anciens, opérant sur nous par la loi de l'habitude. Elle n'aura qu'un temps : nos descendants apprécieront sans doute parfaitement les statues polychromes que le Moyen-Age et l'Antiquité ont goûtées, et qui ne sont donc point le lot exclusif des sauvages et des enfants pour leurs idoles et leurs poupées (*Ib.*, 192-205).

Mû par l'esprit de système, Fechner ne craint pas de rapetisser la question, et d'en dévier la portée jusqu'à conclure qu'il manque seulement encore aux premiers essais de nos artistes dans ce sens, une technique et une expérience bien formées (*Ib.*, 206-8).

2° *Idéalisme et réalisme esthétiques.*

Dans l'antique dispute du réalisme et de l'idéalisme esthétiques, Fechner ne voit pas d'autre solution acceptable qu'un juste milieu, un compromis entre les deux.

Certains connaisseurs prétendent souvent que la nature et l'art forment chacun un domaine à part et doivent être jugés chacun suivant ses règles propres; et que, par suite, l'art, création libre de l'artiste, doit différer de la nature : l'œuvre doit porter la marque de l'ouvrier. Fechner estime cette conception superficielle et fort peu définie. Pour lui, ces déviations ne peuvent être en principe que des défauts, des pis-aller qu'il reste à expliquer comme tels.

Il aperçoit en effet plus facilement d'après ses principes ce que

l'art perd à s'écarter de la nature, que ce qu'il y gagne. L'impression y perd en force et en perfection : la couleur, dont se prive délibérément le statuaire, n'est-elle pas un des éléments nécessaires de la caractéristique et de la beauté des formes vivantes? Il ne faut pas oublier que nous allons normalement de la nature à l'art, alors que l'artiste suit la route inverse : de là des conflits ou un affaiblissement des impressions artistiques; elles ne sont jamais ce que l'auteur aurait voulu. Enfin ces déviations nous privent de maintes sortes d'agréments positifs, avec lesquels elle sont inconciliables. Par suite, il est certain que des écarts mal justifiés ne peuvent plaire qu'un temps; il faut qu'un avantage quelconque en compense les inconvénients (*V.*, XXII, 45-9).

Or l'art a des avantages sur la nature : toujours à notre portée, il remédie à certaines difficultés matérielles que les objets naturels nous opposent : par exemple celles du temps ou de l'espace. Il réunit ce qui est séparé, clarifie ce qui est trouble, pour rendre toute leur pureté et leur clarté à notre conception de l'idée ou de l'essence des choses. Il nous présente les réalités telles qu'elles devraient être, ou telles que nous les désirons : source d'élévation et de satisfaction à la fois pour l'âme. Enfin il exerce notre imagination, en lui rendant sensible soit la sécheresse des idées abstraites, soit l'existence réelle des objets de foi (*Ib.*, 53-7).

Mais peut-être qu'en dehors de l'agrément propre à l'objet, une activité spéciale de l'homme se dépense dans l'œuvre d'art; et n'est-ce pas sa présence qui nous cause un plaisir spécial, même lorsque l'objet ne nous en offre aucun par lui-même? Fechner se trouve ici en face de la théorie usuelle du jeu, alliée à celle de l'imitation, et combattue par l'école formaliste d'Herbart. Il discerne dans l'idée de jeu plusieurs interprétations possibles ou plusieurs éléments constitutifs : la joie de la difficulté vaincue par une reproduction fidèle; le plaisir inné de l'imitation, véritable instinct chez l'enfant ou le sauvage; enfin et surtout le plaisir non moins inné de la vérité ou de l'absence de contradiction entre l'œuvre et l'original. A ces faits on pourrait peut-être joindre ce qu'il y a de vrai dans la théorie qui fait dépendre exclusivement l'art et la beauté d'une activité de l'imagination absolument libre et désintéressée; analogue, selon certains, à l'activité créatrice de Dieu : opinion qui ne contient guère au fond d'autre affirmation positive que celle du caractère agréable des représentations dans le créateur comme dans l'amateur des œuvres d'art (*V.*, IX, 111-3; XXXI, 155-162).

De là les trois concepts qui résument les principales déviations

de l'art par rapport à la nature : la stylisation, l'idéalisation, le symbolisme (*V.*, XXVI-XXVIII, 82 et s.). Ces déformations, désavantageuses en principe, n'ont de beauté que dans la mesure où elles compensent leur propre inconvénient par un avantage plus grand. Il y a plus : elles doivent être pour ainsi dire dans le sens de la nature. Nous avons vu qu'un ange à figure humaine peut avoir des ailes, ce qui est contre nature ; mais il doit voler naturellement. La règle la plus simple et la plus générale à donner, c'est que ces déviations ne doivent pas dépasser le réel plus que l'idée qui les soutient dans l'esprit de l'artiste ne le dépasse elle-même (*V.*, XXII, 57-9).

C'est ainsi que beaucoup d'œuvres d'art, surtout chez les primitifs, peuvent négliger l'unité de temps, d'espace ou de personne : un même bas-relief représente toute la vie d'un personnage ; le protecteur d'un peintre figure comme saint ou comme dieu dans une scène religieuse ou mythologique. Cette licence est naturellement de mise surtout dans les genres qui pratiquent plus le symbole que la vérité. L'habitude peut beaucoup dans ce domaine ; elle varie avec les temps et les régions, et l'on ne peut lui assigner de bornes rigoureuses (*V.*, XXIV, 68-71).

L'artiste néglige aussi de parti-pris l'exécution de certains détails ; il laisse de côté les accessoires : c'est une nécessité de l'impression d'ensemble, ou une application des lois psychologiques de l'attention. Comme il ne peut d'ailleurs égaler la nature, la force et la vérité de l'impression pécheraient d'autant plus qu'il imiterait plus de détails (*Ib.*, 71-5).

C'est encore une convention reçue que de ne pas rechercher dans un tableau un relief absolument exact, alors même qu'on l'aurait pu. Dira-t-on que la peinture ne doit pas oublier qu'elle n'est qu'une surface ? Mais alors elle devrait s'interdire complètement tout effet de profondeur. Or elle se contente de l'atténuer. C'est que de façon générale le relief ne peut être absolument exact pour nos deux yeux ou pour toutes les positions du spectateur. Par suite, ce que la peinture ne *peut*, elle ne *doit* pas le faire, même quand elle le pourrait dans quelques cas particuliers.

Enfin il est certains mélanges d'éléments antiques et modernes dont les inconvénients sautent aux yeux : telle une statue de Napoléon habillé en héros grec, ou un personnage historique introduit dans un drame avec des idées modernisées. Mais les dangers de ces invraisemblances peuvent être compensés par la fécondité des idées qu'évoque cette traduction du moderne dans l'antique, ou de l'antique dans le moderne (*Ib.*, 76-81).

Faut-il en définitive préférer l'art à la nature, ou la nature à l'art? A ce problème, quelque peu artificiel, on a donné maintes réponses. Un Schah de Perse admirait qu'un âne en peinture coûtât cent livres et plus, tandis qu'un âne réel n'en vaut que huit, alors qu'il peut au moins servir au transport! — Platon estimait que l'art est au-dessous de la nature autant que la nature est au-dessous de l'Idée, l'un étant impuissant à imiter adéquatement l'autre. — Hegel au contraire pense que le beau dans l'art, produit de l'esprit, est aussi supérieur au beau naturel, que l'esprit et ses productions sont supérieurs à la nature et ses apparences. — Comment trancher ce débat?

Il ne faudrait pas oublier que le prix d'un objet est fonction de sa rareté et de la difficulté de sa production, abstraction faite de sa valeur, ou à côté d'elle : imaginez qu'il y ait dans le monde un million d'ânes peints, et seulement un ou deux ânes réels : le rapport des estimations serait complètement retourné! Ce n'est d'ailleurs évidemment pas pour leur utilité, c'est pour leur beauté qu'il faut comparer l'art et la nature. Or la solution de ce problème ne peut tenir dans une seule formule. Si la pureté et l'élévation l'emportent, par destination, dans les œuvres d'art sur les productions *habituelles* de la nature, la force et la plénitude des effets naturels peuvent être exceptionnellement très supérieures : un portrait d'Hélène n'eût pas déchaîné la guerre de Troie! Qui ne préférerait la vue réelle du golfe de Naples à celle du plus beau paysage du Poussin ou du Lorrain? (*V.*, XXX, 144-8)

Dans de plus hautes régions, l'art semble prendre nécesairement le dessus : des scènes rares, un acte sublime ou un sentiment poétique ne sont pas toujours à notre portée, sinon dans les œuvres d'art qui les peignent ou les décrivent. Et néanmoins l'acte ou le sentiment réels nous émouvraient infiniment plus que leur image. Prenons garde à cette habitude tyrannique, qui nous fait reléguer la poésie dans les livres, et nous empêche parfois de la reconnaître dans la vie réelle!

Enfin si nous passons à la musique et à l'architecture, la question n'a plus ou presque plus d'objet : presqu'entièrement en dehors de la nature, ces arts ajoutent véritablement aux faits naturels des faits nouveaux (*Ib.*, 149-151)

A un point de vue plus pratique, la nature est pour les artistes une éternelle source où leur génie se ravive; mais l'art du passé et du présent est un capital amassé : ils auraient également tort de le négliger complètement, par une attitude vaine et superficielle, et de le compter et recompter sans le faire fructifier, ce qui les ferait

tomber dans la formule et la convention figée. Il y a à prendre et à laisser dans les opinions excessives de Dürer ou de Vinci, pour qui la nature doit être le seul maître, et celles de Squarcione, au xve siècle, ou de l'école de David, au xviiie, pour qui l'étude directe de la nature, loin de former le goût, risque de le corrompre, de sorte qu'il faut l'éviter! (*Ib.*, 152).

Enfin si nous considérons l'ensemble de la vie humaine, l'art ne doit ni s'élever au-dessus d'elle au point de s'en séparer trop complètement, ni se considérer comme le sommet de toutes les activités que l'homme ajoute à la nature proprement dite, et à laquelle un dilettantisme superficiel subordonnerait toutes les autres en la donnant comme leur fin; car ce sommet, c'est la religion (*Ib.*, 154).

Arrêtons-nous sur ce mot. Il est donc bien vrai que la doctrine esthétique instituée par Fechner sur des principes purement empiriques et expérimentaux en apparence, n'est nullement exclusive de tout point de vue plus élevé; bien au contraire, elle a toujours aspiré à se couronner et se compléter par des considérations morales ou métaphysiques, dont on voit malaisément la conformité de nature avec elle. Tendance très fidèle à ce mélange singulier de mysticisme et d'esprit pratique, de précision méthodique et de rêverie, de sécheresse utilitaire et de véritable poésie, qui nous déconcerte dans le caractère de son auteur, et de façon plus générale dans le génie des peuples germaniques et anglo-saxons, qu'il semble incarner. C'est une véritable énigme, rebelle à nos façons traditionnelles de concevoir, une attitude presque hostile vis-à-vis de notre génie national, que cet amalgame d'idées qui serait subtil si elles étaient claires, et qui n'est que grossier parce qu'elles restent confuses. Enigme dont la clef sera perdue pour nous, si nous oublions que ce mysticisme est essentiellement agissant, et qu'entre la rêverie ainsi comprise et l'esprit pratique ou même mercantile, il y a cette puissante attache qui fait plus qu'une identité de nature : l'action.

Telle que son fondateur l'a comprise, et telle que tant de disciples de la même race l'ont continuée, dans cette modeste esquisse d'une esthétique il y a, si nous y prenons garde, le reflet d'une grande conception de la vie.

DEUXIÈME PARTIE

Examen critique de l'esthétique expérimentale.

CHAPITRE PREMIER

ORIGINALITÉ DE L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

I. *Les trois catégories de principes et la méthode.*

On peut dire que chacun des éléments dont se compose l'esthétique expérimentale contemporaine est un emprunt fait à des conceptions antérieures. C'est leur synthèse qui est nouvelle.

La nouvelle science présente deux caractéristiques : d'une part, les *lois* fondamentales du plaisir, de l'association et de la mesure formelle; d'autre part, la *méthode,* née de la convergence de ces trois lois.

Ni l'hédonisme, ni le formalisme, ni l'associationisme ne sont des nouveautés : on retrouverait le premier chez les sophistes grecs, le second chez les Pythagoriciens, le dernier dans toute l'école anglaise! D'ailleurs, Fechner lui-même cite scrupuleusement ses principaux inspirateurs : ce sont, avec les successeurs de Hobbes en Angleterre, Lotze et Herbart en Allemagne.

Lotze a rétabli, à l'encontre de la Critique kantienne, le rôle fondamental du plaisir dans la théorie du beau. Kant invoquait l'universalité du jugement de goût pour l'opposer à la subjectivité du plaisir. Lotze montra que le jugement sur l'agréable est non moins unanime que le jugement sur le beau. L'agrément correspond à l'organisation normale de notre sensibilité : il a donc une valeur universelle et nécessaire (Matagrin, 17-8). Nous avons vu Fechner et surtout Cohn reprendre cet argument capital en le systématisant.

La valeur esthétique des rapports mesurables des formes n'est pas davantage une nouveauté : les écoles intellectualistes de tous les temps l'ont professée. Les Pythagoriciens déjà n'avaient-ils pas représenté confusément comme solidaires les valeurs magique, métaphysique, mathématique et esthétique des nombres, des sons et des formes? Mais c'est l'école dite formaliste ou réaliste d'Herbart qui fut sur ce point l'inspiratrice directe de Fechner. A la vérité, elle n'est jamais parvenue à constituer un système complet et qui se suffise par soi-même : les efforts impuissants de Zimmermann en sont la preuve. Mais elle a accumulé un certain nombre de faits physiques, physiologiques ou psychologiques; les riches observations de Zeising, par exemple, sont la source directe de la partie la plus intéressante de l'œuvre de Fechner. Lotze lui aussi en avait adopté les résultats, mais sans les développer (*Ib*, 58-9).

Quant à l'association, l'idée d'en faire une loi fondamentale de l'esthétique a paru d'abord une innovation audacieuse. En l'exposant dès 1866, Fechner eut un certain succès auprès des profanes, mais « fit quelque peu *fiasco* » dans le public des philosophes. Son éditeur présenta ironiquement ce principe comme « une nouvelle divinité à introduire dans l'esthétique ! » (*V.*, IX, 86-7).

En effet, ses prédécesseurs n'en avaient guère fait qu'un usage négatif : Kant n'y pense, à propos de la « beauté adhérente », que pour l'exclure du concept plus fondamental de la « beauté pure »; Herbart n'en parle qu'avec dédain.

Toutefois, les Anglais Locke, Home, Sayers, et même quelques Allemands comme Œrsted et surtout Lotze (*V.*, IX, 86-7, 119-120; voir Matagrin, 38), en avaient déjà fait un usage plus positif.

En revanche, c'est par sa méthode que Fechner est, sans conteste, le plus original. Il l'est par l'esprit systématique et par l'emploi de l'expérimentation exacte : en fait de méthode expérimentale, le véritable précurseur de Fechner comme esthéticien, c'est Fechner psychophysicien.

Mais il ne faut pas se faire d'illusions sur ce point : prise dans son ensemble, sa méthode n'est pas une. S'agit-il des rapports formels et mesurables? Il apporte dans cette étude la précision la plus mathématique et le souci de l'objectivité. Mais l'école d'Herbart avait déjà montré, à sa façon, les mêmes tendances. Kirchmann (*Introd.*) avait même hautement revendiqué en son nom, mais un peu trop platoniquement, la méthode expérimentale des sciences naturelles comme la seule par laquelle l'esthétique pût devenir une science. S'agit-il du principe du plaisir? Mais l' « esthé-

tique psychophysique » reste pratiquement, à peu près au même titre que l' « esthétique philosophique », un idéal, une « esthétique de l'avenir ». Une fois exprimé ce *pium desiderium*, Fechner ne procède plus, dans le développement de ce principe et de ses dérivés, que par des exemples plus ou moins ingénieux, mais uniquement descriptifs et non explicatifs. S'agit-il enfin de l'association? Nous verrons qu'elle n'est guère qu'un prétexte pour abandonner la méthode exacte et retourner aux descriptions pittoresques, c'est-à-dire à l'absence de méthode.

Bref les principales innovations de l'esthétique de Fechner, si on les prend chacune à part, ou bien ne sont pas très originales, ou bien ne sont pas très heureuses.

II. *Véritable originalité et véritable critique de l'esthétique expérimentale.*

La véritable originalité de Fechner est dans la synthèse de tous ces éléments épars dans les travaux isolés de ses prédécesseurs. L'école intellectualiste d'Herbart avait pratiqué la mesure exacte, mais seulement pour vérifier après coup des conceptions *a priori*, et non pour constater tout d'abord les faits sans idée préconçue, comme l'exige toute méthode expérimentale; en d'autres termes, pour confirmer des hypothèses et non pour les établir : procédé de métaphysiciens, non d'expérimentateurs. Par contre, les esthéticiens empiristes et sensualistes sont ordinairement partis des faits, mais ils ont manqué de méthode : ils observent, mais sans précision; et ils n'expérimentent jamais, ou du moins ils introduisent rarement dans leurs expériences la variation et la simplification, qui aboutissent à un isolement soigneux des impressions directes et associatives; à plus forte raison, ils n'ont jamais eu l'idée de pratiquer la mesure exacte. Réduite à ce minimum rudimentaire, l'expérience n'est plus ni une originalité, ni une méthode : à ce compte tout le monde ferait de l'expérience, mais sans le savoir. Une esthétique scientifique doit arriver à mieux.

Ainsi, ceux qui ont connu les principes du plaisir et de l'association ont manqué en ne les distinguant pas, et ils ont ignoré la mesure exacte. Ceux qui ont pressenti ou pratiqué la mesure exacte ont méconnu en revanche les deux principes du sensualisme et de l'empirisme.

Fechner a synthétisé ces points de vue dispersés. Il en a fait, à la vérité, moins la synthèse que le mélange : car ni sa méthode

n'est une, ni ses principes ne sont toujours cohérents entre eux. Nous retrouverons plus d'une trace de ces imperfections.

Mais l'œuvre de Fechner présente pour la première fois l'union syncrétique des différentes ressources de l'esthétique empirique; et ce faisceau ne manque pas de puissance, bien qu'on puisse, croyons-nous, le mieux lier. Il importe de remarquer que Fechner, en penseur positif, mais non positiviste, n'a rejeté de parti-pris aucune de ces ressources. Il n'exclut même pas le point de vue métaphysique, et il considère une « esthétique d'en haut » comme parfaitement possible et même souhaitable. Si lui-même d'ailleurs a cru se baser uniquement sur les faits, il n'en reste pas moins qu'à la base de toutes ses expériences se trouve l'hypothèse fondamentale de l'hédonisme; et il apparaît, au peu d'efforts qu'il fait pour l'établir, qu'elle préexiste aux faits bien plus qu'elle n'en est issue. Or, elle est si bien une hypothèse, que nous pourrons la juger fort insuffisante et contestable.

L'originalité de Fechner n'est donc pas dans la découverte, mais dans l'élaboration.

C'est pourquoi la critique du système, pour être juste, ne doit pas s'attacher à tel ou tel détail de la méthode ou des faits; mais à cela même qui est l'originalité de Fechner : cette synthèse de tous les faits et de tous les principes utiles à l'esthétique, avec le seul parti-pris de les accumuler tous, sans en négliger aucun.

Quand il ne s'agit que d'établir méthodiquement des faits, l'œuvre de Fechner est véritablement scientifique et définitive. Mais il s'agit surtout ici de les interpréter, de porter sur eux un jugement de valeur. L'esthéticien n'observe pas des faits quelconques, mais seulement des faits esthétiques; et il doit établir dans quelle mesure et en quoi ils sont esthétiques. Or, le système ne donne qu'un seul criterium de la valeur, et il le croit universel : la quantité du plaisir immédiat (car sa qualité ou sa supériorité n'est qu'une condition inférieure et subordonnée). C'est là son seul postulat; mais il est considérable.

Une question préalable s'impose donc : des faits définis comme le veut la théorie sont-ils encore des faits esthétiques? Si la réalité bien interrogée contredit cette hypothèse, il restera avéré que Fechner a pu établir des faits incontestables, mais qu'il n'a pas bien vu leur véritable portée : qu'il a analysé des faits d'agrément, mais non pour autant des faits esthétiques. En d'autres termes, la critique capitale à laquelle s'expose la théorie, c'est de ne pouvoir établir les caractères spécifiques du beau. Elle commet en effet, dès le principe, le sophisme de « l'ignorance de la

question ». Les faits esthétiques ne sont pas des faits de plaisir quelconque, ni même des faits de plaisir immédiat, comme Fechner le postule, remarquons-le bien, *a priori* et sans discussion ni expérience véritable.

Peu importe l'exactitude plus ou moins sûre de tel ou tel détail : l'expérience corrige l'expérience. C'est la réalité *sui generis* du « fait esthétique » que l'école expérimentale est incapable de définir par ses seuls principes. Telle est la critique interne et définitive qui doit dominer toutes les autres.

CHAPITRE II

VALEUR ESTHÉTIQUE DE L'EXPÉRIMENTATION EXACTE

I. *La mesure du plaisir ou la psychophysique appliquée à l'esthétique.*

Question de principe et question de fait. — Qualité et quantité dans l'esthétique.

La science exacte de l'esthétique, telle que l'entend Fechner, est une branche de la psychophysique externe. Ce n'est pas que l'auteur ait eu souvent l'occasion de citer utilement son ouvrage fondamental (*Z.*, 557, 598, 601; — *V.*, III, 48; VI, 78-9; XIII, 166, n., 167, n.), encore moins de s'appuyer réellement sur ses conclusions; et, par malheur, tous ses successeurs en sont encore aujourd'hui à faire la même constatation : la question est restée en fait exactement au même point depuis trente ans. Il n'en est pas moins vrai que le problème essentiel de l'esthétique expérimentale n'est qu'un cas particulier de la question capitale de la psychophysique : l'introduction de la mesure dans le domaine de la qualité ou de l'intensité des représentations subjectives. C'est assurément cette conception favorite qui a suggéré à Fechner ses ingénieuses recherches.

On sait que la légitimité même de la question est sujette à discussion. Beaucoup de penseurs estiment que l'idée de quantité et celle de qualité étant deux catégories irréductibles de notre pensée, ne peuvent avoir nul point de contact, sinon accidentellement et en vertu du mécanisme utilitaire et artificiel de la perception extérieure (1).

On peut cependant estimer qu'en principe l'irréductibilité des deux catégories de la connaissance n'empêche pas la plus complexe et la plus concrète de contenir la plus simple et la plus abstraite, de sorte qu'elles ne sauraient demeurer complètement

(1) Voir surtout H. Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience,* chap. I; *L'évolution créatrice,* 1907. — Foucault, 146 et s.; 161 et s.

étrangères l'une à l'autre : respecter dans chacune, comme il est juste, la spécificité de sa nature, ce n'est pas lui assurer un isolement d'ailleurs superficiel et tout d'apparence. Comme la chimie présuppose la physique, et l'idée de mouvement celle d'espace, la qualité doit comprendre en un sens comme élément la quantité, tout en s'opposant à elle en un autre. C'est sous la forme de la « quantité intensive » qu'elle la contient [1].

La psychophysique serait donc en droit une science légitime. Nous n'avons pas à la discuter plus longtemps ici dans son principe. Son application à l'esthétique nous intéresse seule.

Or elle a le tort de présupposer le postulat contesté de l'eudémonisme empirique, puisque dans ce domaine il n'y a évidemment que des quantités de plaisir que l'on puisse mesurer.

Outre cette question de droit, que nous retrouverons, elle présente deux graves difficultés de fait.

Tout d'abord on ne voit pas comment on peut passer du nombre de voix obtenues par un objet donné, c'est-à-dire de l'agrément *extensif*, à l'*intensité* toute subjective de cet agrément. Fechner a toujours espéré trouver dans ce nombre objectif une base pour l'étude de cet état subjectif (*Z.*, 600-1). Mais il n'a rien tenté dans ce sens, et pour cause : il n'y a qu'un lien superficiel et grossier entre ces deux notions. On pourra obtenir cent préférences contre une dans la comparaison établie entre deux rectangles, et de même entre deux tableaux. Fechner a reculé devant le ridicule qu'il y aurait à conclure que l'un est cent fois plus beau que l'autre : car ce peut être presque indifféremment une préférence très médiocre ou très considérable, — et en quantité et en qualité —, qui a motivé le nombre de préférences indiqué par la statistique. Passé certaines limites, le nombre des individus qui jugeront plus chaud un liquide qu'un autre sera le même, que l'eau soit tiède ou qu'elle soit bouillante : il serait d'une méthode extrêmement peu exacte, malgré la rigueur des chiffres, de conclure de la statistique obtenue quelle était la différence des températures observées.

Appliquons le même raisonnement à l'appréciation de trois gravures : l'une de Rembrandt, l'autre d'un dessinateur médiocre, la dernière d'un manœuvre d'Epinal. S'il se rencontrait que deux d'entre elles fussent préférées par le même nombre de sujets, les uns artistes, les autres profanes, s'en suivrait-il qu'elles eussent la même valeur d'art ? Et si d'aventure une majorité se prononçait

[1] Voir O. Hamelin, *Eléments de la représentation*, 1907, p. 137, 141-5.



pour l'œuvre médiocre, ou même pour l'image d'Epinal, n'hésiterait-on pas à conclure selon la méthode, ou à déclarer « objective » cette conclusion ?

Mais cette difficulté de fait, commune à toutes les questions de psychophysique ou plus généralement de statistique, devient tout-à-fait capitale lorsqu'il s'agit du beau. En effet, la question de qualité prime ici sans conteste la question de quantité. Il est fort possible, il est même probable que cent personnes prises au hasard dans le public préféreront un chromo médiocre mais soigné, alors qu'une seule admirera un Rambrandt fumeux et profond. Qu'importe, si la dernière est seule un artiste ? C'est ici ou jamais que « la majorité a toujours tort ». Les témoignages recueillis sont donc fort inégaux : il en est de très autorisés, il en est de fort peu respectables. La statistique nous demande de les confondre ! C'est vouloir additionner des quantités qui ne sont pas de même nature. De là les nombreuses divergences des résultats obtenus.

Fechner se retranchera derrière un choix préalable des sujets, que nous aurons à examiner, et qui est lui-même fort arbitraire. Mais la seule distinction qu'il puisse légitimement trouver entre le jugement de l'artiste et celui des profanes, c'est une différence d'intensité dans leurs plaisirs (*Z.*, 600, 608). Ressource bien faible, car nous n'avons pas de mesure directe du plaisir, — il s'agit précisément ici d'y suppléer —, de sorte qu'on tourne dans un cercle vicieux : on estime l'intensité du plaisir par la mesure objective, et à son tour la valeur de cette mesure par l'intensité du plaisir. Chacun est le seul juge compétent de cet état subjectif qu'il connaît seul, et il n'y a aucune raison pour le déclarer moins *fort* chez le rustre que chez l'amateur raffiné. On peut même croire que la joie discrète de ce dernier est beaucoup moins *intense*, comme *quantité* d'émotion, que les manifestations bruyantes de l'homme inculte.

Comme Stuart Mill, déterminant en moraliste empiriste quel est « l'homme compétent » pour juger la supériorité des plaisirs, déniait subrepticement la compétence de tous ceux qui ne préfèrent pas les plaisirs communément reconnus supérieurs, de même Fechner tombe dans le sophisme familier à l'école empirique. Ce n'est pas d'intensité, c'est-à-dire de quantité, c'est d'une différence de nature qu'il faut parler. Les deux jugements en question ne résultent pas véritablement du même processus psychologique. L'ignorant témoigne d'un plaisir sensuel, d'une suggestion, d'une ressemblance fortuite, bref de sentiments communs et plus ou moins inesthétiques. Le connaisseur constate en lui un plaisir

d'art, une satisfaction de sa conscience esthétique, c'est-à-dire un agrément tout spécial, né de son tempérament et de l'éducation technique qu'il a reçue : à la fois de sa constitution psychologique et de son milieu social. Entre ces deux états, il n'y a pas véritablement de commune mesure.

II. *Les trois méthodes.*

Activité et passivité. — Usage et abstraction. — La courbe du plaisir esthétique. — La nouvelle superstition des nombres : la précision apparente des chiffres et les véritables lois. — L'observation intérieure et la méthode objective.

Fechner et ses disciples ont ordinairement présenté le rapport des trois méthodes expérimentales comme une collaboration commune : pour eux, elles se complètent et se contrôlent mutuellement. Cette conception s'est assez souvent vérifiée. Mais des conflits ne peuvent manquer de naître lorsqu'elles portent en réalité sur des processus psychologiques différents.

Or les deux premiers procédés sont l'un actif, l'autre passif : leurs effets peuvent n'être pas toujours absolument concordants, puisqu' « ils ne font pas intervenir les mêmes fonctions psychologiques » (Larguier, 163).

Par exemple, dans les « essais sur les *i* », pour deux lignes presque égales (32 et 36 *mm*), on a trouvé par le *choix* le rapport 1/2; et par la *construction*, 1/2,599. Il est difficile d'attribuer cette divergence assez nette à la différence minime des longueurs, ou à quelque autre cause d'erreur particulière. On peut considérer par contre que le choix passif entre des figures données ne demande au sujet que de l'attention et la lui laisse tout entière. Par la construction, qui est active, il est au contraire astreint à un travail plus considérable; il crée, il est artiste. D'autre part, il n'est pas borné à un nombre fini de figures; il exprime réellement et librement tout ce qu'il veut (*Ib.*).

Peut-être ces deux processus psychologiques diffèrent-ils plus même que par l'intensité ou la dispersion de l'attention. Il n'est pas aisé de débrouiller la complication de l'activité mise en jeu dans les différents cas; mais quelques-uns sont particulièrement accessibles à la mesure, et plus décisifs. Chez le musicien, par exemple, l'audition d'un accord composé, qui est nécessairement passive, se fait par l'oreille seule. L'audition d'une mélodie comprenant les mêmes notes que cet accord, mais successives et non

plus simultanées, comporte à côté de l'audition un « chant intérieur » qui l'accompagne plus ou moins subconsciemment : c'est-à-dire, à côté du processus auditif, un processus musculaire radicalement différent. Or l'expérience a montré que la même mesure exacte ne s'applique pas à ces deux sortes d'intervalles, ceux de l'harmonie et ceux de la mélodie, perçus l'un passivement, l'autre activement (Voir Ch. Lalo, 194 et s.).

Il n'est donc pas étonnant que les deux méthodes fournissent parfois un résultat différent : tout en mesurant en apparence les mêmes rapports, elles ne s'adressent pas en réalité aux mêmes processus de la perception, elles ne mesurent pas véritablement les mêmes objets. L'erreur de Fechner a été de s'arrêter trop facilement aux données numériques, comme si elles présentaient par elles-mêmes un résultat définitif et qui n'aurait pas besoin d'être interprété, comme si elles étaient autre chose qu'un signe, — et de ne pas aller jusqu'aux choses signifiées elles-mêmes.

La troisième méthode entre aussi parfois en conflit avec les deux autres. L'usage concret ne concorde pas forcément avec l'abstraction expérimentale. Fechner se flatte de retrouver ses résultats de laboratoire spontanément réalisés dans des ornements elliptiques ou dans la surface imprimée d'un certain nombre de volumes. Mais c'est à la condition d'éliminer un bien plus grand nombre d'autres objets, dont le sens esthétique est encore plus évident, et qui présentent de tout autres proportions. Les formats les plus répandus des livres, des enveloppes de lettres, des timbres-poste et d'une foule presque innombrable d'objets usuels, démentent ses conclusions : ce n'est sans doute pas seulement par esprit de système que des expérimentateurs familiarisés avec les méthodes scientifiques ont pu nier que la section d'or ait un rôle dans les œuvres d'art (Ch. Henry, *d*, 332). Les recherches de Fechner sur la grandeur absolue des tableaux furent encore un échec mémorable. Elles démontrent qu'une dimension n'est pas comme telle un objet esthétique, puisqu'elle varie entièrement avec le contenu auquel elle est destinée : c'est-à-dire ici avec la conception du tableau. Elle est donc soumise à des conditions extrêmement complexes. Fechner, pour simplifier cette expérience, prétend les ignorer, alors qu'elles seules devraient être l'objet essentiel de ses recherches. Or leur complexité rend leur mesure exacte à peu près illusoire.

Pareille superstition de la mesure mathématique a fait appliquer aveuglément ces méthodes de généralisation toute formelle à un objet qui ne s'adapte pas à elles : la hiérarchie des plaisirs

esthétiques. Etant donné le nombre nécessairement limité des objets d'une expérience, aucune des trois méthodes ne fournit une échelle continue des valeurs. Mais Fechner prétend, sous certaines conditions, pouvoir tracer, en généralisant les cas particuliers observés, une courbe continue du plaisir; et quelques disciples, comme Witmer, Cohn et Major, ont tenté d'exécuter ce projet.

Mais ces courbes sont nécessairement très arbitraires, parce qu'il faut bien qu'on prenne pour étalon une quantité absolue de plaisir, qui est elle-même arbitraire. Par suite, si des faits on peut conclure chaque fois à une courbe, d'une courbe on ne peut jamais conclure aux faits, ou rien ajouter aux faits.

La théorie des courbes continues suppose de plus que le passage du plaisir à la douleur se fait par un état neutre intermédiaire. Ce postulat psychologique est encore très discuté : cette indifférence apparente pourrait se résoudre, par exemple, dans une hésitation et une incertitude du jugement entre deux tendances à peu près égales, l'une positive et l'autre négative, mais nullement neutres chacune à part (Voir V. Henry, 444-5; Larguier, 167-8).

La difficulté se trouve donc tranchée dans ce cas particulier par la vertu d'une construction toute symbolique : une courbe géométrique, en allant du positif au négatif, coupe nécessairement en un point quelconque l'axe des abscisses. La réalité par trop évidente de ce point géométrique sur le papier certifie comme par magie la réalité d'un fait psychologique douteux!

Ce postulat d'une continuité du plaisir esthétique, toujours gratuit, est en outre souvent contraire aux faits. De ce que les consonances de tierce, quarte et quinte présentent des degrés de fusion régulièrement croissants, conclurait-on que les rapports intermédiaires, par exemple celui de triton, sont également des consonances de degré intermédiaire? Rien ne serait plus faux : le triton est une dissonance. Il serait absurde d'attribuer de façon générale aux rapports voisins d'une consonance ce qui est vrai de cette consonance seule; une octave diminuée est une discordance intolérable, et non une diminution de la fusion agréable de l'octave. De même il serait inexact d'attribuer aux rectangles très rapprochés du carré un agrément voisin de celui du carré; ils déplaisent au contraire beaucoup plus que lui, et d'autant plus qu'ils se rapprochent davantage de sa forme.

Pourquoi donc Fechner réalise-t-il la continuité désirée en répartissant sur tout l'intervalle intermédiaire les approbations obtenues par deux rapports voisins : par exemple, les résultats

fournis par la section d'or 1/1,618 sur l'intervalle plus large qui va de 1/1,558 à 1/1,692?

Les subtilités mathématiques dont Fechner entoure les applications de sa méthode ne doivent pas faire illusion. Les lois toutes formelles des nombres ne garantissent pas qu'un contenu très spécial et très concret viendra se conformer de lui-même à elles. Comme toutes les applications analogues des lois mathématiques à une matière concrète, celles-ci tantôt réussissent, tantôt non. Or, la méthode restant abstraite est incapable de rendre compte de ces variations et de prévoir ces cas particuliers. Ici, l'exception infirme la règle; ou, plus exactement, elle en révèle le caractère formel, et fixe ainsi sa véritable portée.

Qu'il s'agisse d'activité, de passivité, d'usage concret ou d'abstraction, de continuité ou de discontinuité dans les degrés du plaisir, la raison de tous ces conflits et de toutes ces défaillances de la méthode est toujours la même : c'est un abus de la vieille superstition des nombres, contre laquelle Fechner lui-même a lutté, et à laquelle sa tendresse suspecte pour les formes mathématiques exactes de la section d'or le montre pourtant encore enclin. C'est la conviction inavouée que la possession d'une mesure numérique exacte est par elle-même un but, et dispense de chercher une explication plus concrète des faits.

Sans doute, Fechner s'est retranché dans un nominalisme scientifique très défendable, et qui semble justifier son attitude : les résultats expérimentaux ne sont jamais, dit-il, qu'une approximation des lois numériques simples. Et si nous préférons leur expression simple au résultat brut et complexe de l'expérience, c'est par raison de commodité, ou pour obtenir une satisfaction toute formelle de l'esprit, dont nous ne devons pas oublier la juste portée.

Mais il ne faut pas se méprendre sur cette attitude expectante. Les rapports numériques simples, s'ils n'ont d'autre rôle que de reposer l'esprit, restent somme toute une erreur dont on ne voit pas bien l'utilité. Ils ne sont utiles qu'en tant qu'ils peuvent mettre sur la trace de faits nouveaux et faire soupçonner les véritables causes plus concrètes; ou lorsqu'ils sont tout au moins un moyen commode et exact de les représenter. Or, il peut arriver que les statistiques numériques de Fechner cachent les véritables causes et les dérogations essentielles, bien loin de mettre sur leur trace (Voir Haines et Davies, 259).

Si cette constatation est exacte, le formalisme ou le nominalisme scientifique est battu sur son propre terrain, celui de la commodité pratique.

Or, de l'aveu de la plupart des expérimentateurs, la section d'or elle-même est dans ce cas : la formule mathématique de l'équation $x^2 - x - 1 = 0$ n'a rien à voir avec les causes réelles qui déterminent les jugements à se grouper aux *environs* du rapport 1/1,6180... : elle ne peut que détourner de leur recherche.

La mesure de la grandeur des tableaux offre l'exemple le plus typique de ce défaut général. Il ressort des chiffres donnés par Fechner que dans une petite majorité des tableaux de genre, la hauteur dépasse la largeur; que dans les paysages, le rapport inverse l'emporte plus de six fois ; que les tableaux religieux en hauteur sont deux fois plus nombreux qu'en largeur, tandis que le contraire se produit pour les sujets mythologiques (*V.*, XLIV, 284). Quel est l'intérêt de ces résultats plus ou moins précis? Leur précision même? Mais elle n'est qu'une moyenne grossière : comme telle, elle n'offre aucun avantage spéculatif pour l'esthéticien, ni pratique pour le peintre. Dans chaque cas particulier, au moment d'entreprendre un tableau, celui-ci n'a point à considérer de prétendues règles abstraites du genre qui seraient représentées par ces moyennes; mais seulement les exigences du sujet particulier qu'il veut représenter : dès lors, les proportions de la stature humaine dans certains tableaux de genre, la nécessité d'un large horizon dans un paysage, ou au contraire celle d'un ciel élevé dans un tableau religieux chrétien, — profondeur mystique dont l'importance va décroissant quand le sujet est mythologique — : voilà les conditions concrètes que l'artiste se représente plus ou moins consciemment. Voilà aussi par conséquent les seules que l'esthéticien ait quelque intérêt à connaître et à étudier, à la place des chiffres inertes, qui n'intéressent ainsi ni la pratique, ni la théorie : car ils ne révèlent rien ici des causes réelles dont les coïncidences accidentelles les ont fait apparaître.

Comment donc ces résultats grossiers ont-ils suggéré parfois des constatations intéressantes, comme il est juste de le reconnaître? C'est que par bonheur il y a assez souvent dans Fechner, à côté du calculateur, un observateur perspicace. Le calculateur obtient cette moyenne, qu'on estimera sans doute peu suggestive (*Ib.*, 282) :

(D') *Genre.......... :* haut. = 0,405; larg. = 0,439.
» *Nature morte :* » = 0,747; » = 0,633.

Or, de ces données brutes on peut tout au plus conclure que la « loi » de la proportionnalité des « dimensions extérieures » aux « dimensions intérieures » (nom prétentieusement quantitatif,

donné à « l'importance » ou la signification du sujet) semble subir ici un échec. — Mais la pénétration seule de l'observateur lui fait déduire la remarque ingénieuse que nous avons rapportée : les sujets des natures mortes présentent si peu d'intérêt par eux-mêmes, que le réalisme poussé jusqu'au trompe-l'œil et à l'exactitude des dimensions peut seul les rendre acceptables. Est-il même juste de dire que cette remarque est déduite de ces nombres ? Elle est bien plutôt *induite* des faits directement observés, en dehors de leur groupement mathématique, quel qu'il soit.

Peut-être est-il vrai que le résultat brutal des statistiques a suggéré ce problème ingénieux, qui sans elles ne se serait présenté que malaisément à la réflexion. Et l'on ne peut méconnaître qu'en toute science un des rôles essentiels de la représentation numérique est de suggérer des problèmes ou des généralisations. Mais peut-être aussi y a-t-il de bonnes raisons pour penser que dans l'esthétique, science complexe et subtile et nécessairement concrète, c'est le cas moins que partout ailleurs !

Nous voyons par ces quelques expériences que la précision des chiffres est une arme à deux tranchants : excellente quand elle suggère des problèmes; détestable quand elle les cache. Or ces deux cas peuvent se présenter également. Encore serait-il juste d'ajouter que lorsqu'elle suggère le problème, elle ne peut à peu près rien pour en indiquer la solution, dont la découverte reste affaire d'ingéniosité chez l'observateur : d'esprit de finesse plus que d'esprit géométrique.

Un exemple tiré de la musique sera encore plus net. Le musicien vulgaire croit volontiers que les intervalles *do-ré* ou *do-mi* ont partout la même intonation, même sur les instruments à cordes qui ne sont pas tempérés. L'idée qu'ils ont réellement plusieurs formes voisines mais différentes pourra lui être suggérée de trois façons. — Les théories acoustiques ou plutôt numériques *a priori*, comme celles d'Euler ou des Pythagoriciens, étant multiples et même de nombre indéfini, lui donneront de ces intervalles diverses valeurs, entre lesquelles il pourra chercher à décider par l'expérience. — La mesure directe des sons, telle que les contemporains l'ont pratiquée depuis Delezenne, pourrait aussi lui donner deux moyennes diverses : tel fut le cas pour cet observateur, de même que pour Cornu et Mercadier dans une circonstance voisine. — Enfin son instinct musical, interrogé avec méthode et réflexion, lui ferait observer sur lui-même une orientation toute différente, une attitude caractéristique de l'audition; et, moyennant une

finesse d'oreille suffisante, il soupçonnerait des différences minimes dans les intervalles.

Ces trois moyens peuvent avoir chacun leurs avantages et leurs défauts. Pour poser certains problèmes délicats, dont les termes restent presque insaisissables aux sens, la mesure exacte sera souvent un instrument aussi précieux pour l'esthéticien que l'est le microscope pour le physiologiste. Encore n'est-elle pas cependant le seul qui puisse être sensible.

S'agit-il au contraire de la solution des problèmes? la suggestion des théories est souvent dangereuse quand elle conduit à des solutions artificielles. Mais elle peut aussi être féconde. Ainsi les souvenirs de Pythagore ou de Ptolémée ont amené certains théoriciens de la musique à la conception très arbitraire de deux gammes, l'une mélodique et pythagoricienne, l'autre harmonique et ptoléméenne. La théorie de Rameau, mieux interrogée, a conduit en revanche Delezenne et beaucoup d'autres à supposer sous certaines divergences du même intervalle une différence de basse fondamentale, c'est-à-dire d'interprétation subjective. Mais la même théorie les arrête court, en leur interdisant d'admettre plusieurs valeurs du même intervalle dans la gamme : parce qu'elle la croit unique et intangible; ce qui équivaut à réaliser une abstraction.

Enfin quelles données peut introduire dans ce problème la mesure expérimentale des intervalles? — Mal interrogée, elle donnera une moyenne insignifiante, située pour le ton entre 9/10 et 8/9, qui *cachera* la solution, et même le problème tout entier. — Bien interrogée, c'est-à-dire analysée avec plus de détails et au besoin selon quelque hypothèse préconçue, elle révèlera l'existence de deux groupes au moins de solutions : l'une fixée aux environs de 9/10, et l'autre de 8/9. Mais elle fera croire — grâce à l'isolement où l'accord a été maintenu méthodiquement, — qu'un seul des deux rapports est normal ou juste, et l'autre faux. Ce fut la solution de Delezenne, comme de l'école d'Helmholtz. Elle est étroite et même erronée : la perception musicale vivante est une activité autrement complexe.

Pour résoudre enfin ce problème, il faudra revenir, soit aux théories, dont nous venons de voir l'écueil, soit à l'observation intérieure de la pensée musicale, qui seule pourra révéler, dans chacun des cas particuliers, une *interprétation* différente qui relie un son à un autre ou à plusieurs autres, donnés ou sous-entendus, de sorte qu'autant il y a d'interprétations, autant il y a de mesures ou d'intonations diverses du même intervalle : *do-ré* interprété

dans le ton d'*ut* et *do-ré* interprété dans le ton de *sol* ne sont donc pas réellement la même donnée de la pensée musicale; et c'est pourquoi ils n'ont pas la même mesure.

En réalité donc, chacune des méthodes livrée à elle-même peut être dangereuse autant qu'utile. Elles doivent s'aider et se compléter l'une l'autre, c'est-à-dire que le théoricien ne doit négliger aucune occasion de suggérer et de vérifier : voilà le grand principe de la méthode expérimentale dans toutes les sciences.

Mais on peut remarquer que l'interprétation esthétique de ces faits implique l'insuffisance de l'expérimentation simplifiée : la sensation d'un accord ou d'un degré de la fusion des sons n'a pas de sens musical sans la perception d'une *tonalité,* c'est-à-dire le simple sans le complexe. Dès lors la mesure simplifiée est condamnée à une sorte d'infirmité : elle est insuffisante par elle-même, et par suite dangereuse lorsqu'on lui attribue un sens par soi toute seule.

Empruntons à Witmer (224-5) un exemple très simple, et que pourtant Fechner eût peut-être rejeté comme trop compliqué encore. Soit à étudier les préférences normales pour les diverses situations d'une droite élevée verticalement sur une autre droite horizontale, toutes les deux de grandeur constante, la verticale deux fois plus courte et se déplaçant seule. Les résultats expérimentaux sont les mêmes que pour la division d'une horizontale par un point. Cette mesure nous suggère par là un problème, et peut-être le pose-t-elle mieux que toute autre méthode. Mais pour le résoudre, il faut bien recourir à l'observation intérieure du sujet. Elle nous convaincra que nous pouvons interpréter de plusieurs façons cette figure pourtant bien simple : en y voyant des groupements soit de deux perpendiculaires, soit de trois droites concourantes; en portant le regard soit sur des angles, soit sur les rapports des lignes totales, soit sur la seule ligne horizontale sectionnée, etc.

Mais c'est l'observation intérieure seule qui peut suggérer cette analyse du problème. Elle nous témoigne en outre que, dans les conditions données, c'est la ligne horizontale qui prédomine entièrement, en fait, dans l'interprétation : sans doute parce qu'elle est la plus longue, ou bien parce qu'elle seule varie dans le cours de l'expérience; ou enfin pour ces deux causes réunies. Si nous voulions départager ces hypothèses, il faudrait encore recourir à une statistique plus analysée.

Mais ce résultat des chiffres nous renseigne-t-il sur ce qui est

normal? et les dérogations doivent-elles être déclarées anormales? Peut-être l'étude objective des œuvres d'art nous montrerait-elle que chacune de ces interprétations peut l'emporter, selon le milieu qui les suggère, parfois impérieusement, et même dans le détail d'ornementation le plus simple. Peut-être serait-ce même, en fait, l'idée de trois lignes concourantes en un centre qui prédominerait le plus souvent, de sorte que la symétrie complète, c'est-à-dire l'égalité des trois angles, serait de beaucoup la forme la plus satisfaisante.

Or, si d'aventure tout l'intérêt esthétique naissait, dans cette figure géométrique, du conflit de ces interprétations plus complexes et plus concrètes, et n'existait pas en dehors d'elles, on voit que la recherche abstraite tentée par les expérimentateurs n'aurait pas plus d'importance esthétique que l'emploi du microscope n'en présenterait pour la détermination de la taille des conscrits ou de la longueur des routes.

En revanche, l'examen des véritables problèmes et des véritables solutions démontre de plus en plus la nécessité de l'observation intérieure. Cohn, à peu près seul parmi les disciples de Fechner, a tenté de l'éliminer méthodiquement dans ses recherches sur les couleurs. Mais comment pourrait-il être inutile ou indifférent de savoir, par exemple, que Cohn lui-même n'a employé que des sujets instruits, des étudiants ou des docteurs, connaissant parfaitement les lois du contraste des couleurs, que ses résultats nous présentent précisément comme prédominant? Comment éliminer l'introspection et savoir sans elle ce qui se passe réellement dans le sujet, ce par quoi il juge? (Cohn, *a*, 569; Binet, *b*, 458).

Le désir d'obtenir enfin et à tout prix des lois universelles et objectives a pu détourner quelques expérimentateurs de cette voie. Mais nous avons vu que l'évolution naturelle de la doctrine l'y ramène peu à peu. Le prestige de cette double notion repose, en effet, sur une illusion ou une superstition fâcheuse. *Objectif* ne veut pas toujours dire *extérieur* : l'étude objective d'un phénomène interne ne saurait consister à le projeter au dehors pour n'en étudier pour ainsi dire que l'ombre; — ou bien toute étude psychologique sérieuse devrait renoncer à se prétendre objective; ce ne serait plus alors qu'une affaire de mots. D'autre part, *universel* ne veut pas dire *absolu,* c'est-à-dire immuable et permanent malgré les changements des conditions d'existence : l'universalité d'une loi, c'est son adaptation constante à des conditions variées, de telle sorte qu'elle varie sans exception avec elles. C'est la cons-

tance dans la variation, ce n'est pas l'absence de variations qui constitue le caractère légal.

Ainsi ni l'observation intérieure n'empêche l'esthétique d'être objective, ni les variations historiques ou sociologiques n'altèrent l'universalité de ses lois.

Bref, la mesure exacte peut suggérer des problèmes nouveaux, suivant l'ingéniosité et l'expérience des hommes qui la manient. — Et l'on ne peut pas dire que les âmes les plus sensibles au beau soient en même temps celles à qui les chiffres suggèrent le plus! — Elle ne peut même pas faire deviner les solutions. Elle donne le *comment*, jamais le *pourquoi*. Or, la connaissance de ce pourquoi dispenserait des mesures exactes, tandis que l'inverse n'est pas vrai.

Quant au procédé statistique en lui-même, on pourra sans doute en améliorer l'application, mais non en étendre la portée : il fournira toujours des types moyens, des combinaisons numériques qui pourront être plus ou moins suggestives, mais ne donneront jamais ni des types idéaux ni des explications réelles des faits.

La statistique, avec la mesure exacte, doit donc être un moyen de suggestion, précieux à ce titre comme tous les autres, car ils sont aussi nombreux que les individus sont divers. Elle devrait donc rester en quelque sorte comme un instrument personnel de recherche, adapté aux besoins de certains esprits, et qui n'est ni le seul ni sans doute le meilleur dans une science aussi concrète. C'est un échafaudage destiné à disparaître devant le monument, une esquisse par dessous l'œuvre, mais qui doit s'effacer devant elle. Telle est sa véritable importance, qui n'est point à dédaigner. Mais il serait peut-être à souhaiter que ces matériaux bruts cessassent d'encombrer complaisamment certains travaux d'esthétique, comme un entassement de moellons déshonore une construction achevée. La mesure exacte des laboratoires ou la moyenne des statistiques n'est pour l'esthéticien que le chantier de travail, elle ne tient pas lieu du monument à construire.

Mais certains ont jeté l'anathème sur Fechner parce qu'il a voulu introduire la mesure dans le noble domaine de l'art : de même on s'est parfois indigné contre les anthropologistes qui ont parlé d'influences pathologiques dans le génie. C'est un abus. La noblesse ne réside forcément ni dans la santé, ni dans ce qui échappe à la mesure. Il faut, en toute recherche expérimentale, faire à chaque méthode sa juste part, sans en exclure aucune *a priori*.

III. *La simplification de l'expérience esthétique.*

Insignifiance et arbitraire des moyennes de Fechner. — Les deux sortes d'analyse.

Fechner paraît s'être arrêté de lui-même dans ses travaux d'expérimentation esthétique, non certes faute d'objets d'étude, ni même faute de vitalité, mais découragé par l'ingratitude de la tâche.

En effet, ses recherches, commencées en 1861, indiquées déjà dans leurs principes essentiels dès 1865, reçurent leur systématisation théorique la plus parfaite en 1871; or, dès 1870, Fechner avait cessé toutes ses enquêtes expérimentales; et l'on est étonné de constater que, quatre ans après, la *Vorschule* paraît négliger une grande partie de leurs résultats positifs et ne met nullement en œuvre l'appareil mathématique annoncé et soigneusement décrit auparavant (*c*, 100 et s.; *Z.*, 536; *V.*, Vorwort; chap. XIV; *h*, 41 et s.; Witmer, 110).

D'autre part l'embarras de Fechner se traduit matériellement par la multiplicité des moyennes qui résultent de ses chiffres. Dans son principal écrit théorique il en indique plusieurs, et dans ses recherches sur la grandeur absolue des tableaux il en utilise cinq. Beaucoup d'autres seraient encore possibles et pourraient avoir chacune leur intérêt. Mais bien que Fechner ait désigné l'une de ces moyennes comme le « rapport normal » par excellence, on est assez embarrassé pour savoir quelle est leur importance esthétique respective. Entre trois ou quatre objets qui ont recueilli le plus de suffrages, est-ce le plus souvent choisi, est-ce la moyenne arithmétique ou géométrique entre tous, est-ce le centre de la région la plus dense des préférences, qui doit être « normatif » ? Autant de questions oiseuses. C'est qu'au fond ces moyennes, quelles qu'elles soient, n'ont et ne peuvent avoir aucun sens esthétique défini. Autant vaudrait renoncer tout de suite à leur prestige illusoire.

La difficulté n'est pas accidentelle, mais essentielle au système. Fechner, malgré ses intentions, n'est pas encore assez éloigné du point de vue de ses prédécesseurs, les théoriciens *a priori* de l'esthétique formelle, tels que Zeising. Comme eux il formule des chiffres extrêmement précis; mais ces résultats ont le double défaut d'être, dans leur précision et à cause de leur précision, inexacts et arbitraires. L'inexactitude est évidente, puisqu'il s'agit de moyennes toujours inapplicables à chaque cas particulier.

L'arbitraire, Fechner l'a relevé dans les vérifications complaisantes de ses adversaires et précurseurs, lorsqu'ils prétendent, chacun pris à part, constater les rapports simples les plus différents dans la mesure du même monument ou du même type humain! Or Fechner a fait preuve d'un arbitraire tout aussi fautif dans ses diverses moyennes, dont il ne sait lui-même quel sens esthétique on peut leur attribuer, ou lesquelles ont un sens esthétique.

On peut soupçonner que son embarras et son découragement ont eu la même raison profonde : c'est l'insignifiance esthétique des mesures entreprises sur des objets d'expérience trop méthodiquement simplifiés.

Fechner eut pourtant conscience que ses procédés avaient un caractère définitif. De fait les modifications apportées par ses disciples à ses trois méthodes n'en altèrent aucun des caractères essentiels : multiplication des degrés de l'agrément dont les sujets ont à témoigner; intervention de mouvements ou de changements passifs ou actifs dans les impressions observées; considération de leur grandeur absolue à côté de leurs dimensions relatives; détermination de points neutres et d'une courbe continue des sentiments esthétiques; complications diverses tirées de relations complexes entre impressions simples, ou de rapports simples entre impressions complexes; suggestion d'objets usuels; opposition et comparaison des vides et des pleins, des figures fermées et ouvertes, symétriques ou dissymétriques, d'axe vertical, horizontal ou oblique; méthode de comparaison binaire, dispersée, ou par séries : tous ces procédés plus ou moins nouveaux, la plupart d'ailleurs déjà indiqués ou prévus par Fechner, ne font qu'introduire dans l'application de la méthode des complications ou des simplifications qui ne sont pas toujours heureuses, et qui, si elles en altèrent parfois l'originalité, n'en modifient nullement les principes.

Mais quelle est la valeur esthétique de ces méthodes? La véritable originalité de Fechner, avons-nous dit, ce n'est pas l'expérience : c'est la simplification de l'expérience. Cette simplification est peut-être inhérente à l'idée d'expérimentation, ou tout au moins de mesure expérimentale. Mais conserve-t-elle aux objets qui lui sont soumis leur valeur esthétique intégrale? C'est une tout autre question.

Fechner a beaucoup reproché à l' « esthétique philosophique », — qui serait mieux nommée une « esthétique métaphysique » — de prendre pour points de départ des abstractions. Mais la base

expérimentale qu'il choisit lui-même n'est pas moins abstraite à sa façon.

Il y a en effet deux sortes d'analyse. L'une est empirique, et consiste à séparer des faits dont chacun reste relativement concret une fois mis à part : on isole ainsi un livre d'une table, un son d'une couleur ou d'une odeur, une forme parmi les autres. La seconde reste rationnelle et consiste à abstraire le concept de ces faits, pour en isoler par la pensée des éléments idéaux dont chacun séparé est irréel; on isole ainsi la couleur du livre de sa forme, ou la beauté de la chose belle, bien qu'elles soient en fait inséparables. Bref, il y a une analyse concrète et sensible, par la séparation de parties réelles, par une simplification du complexe; et il y a une analyse idéale et rationnelle, dont l'opération tout abstraite respecte la constitution intime de l'ensemble concret qui est observé. Quand on sépare un accord de toute phrase musicale, une grandeur de toutes les autres formes concrètes qui constituent son milieu, on fait une discrimination empirique. Quand on abstrait d'un tableau, d'une symphonie, d'un être vivant, les idées de perfection, d'harmonie ou de style, on fait une analyse rationnelle, une distinction d'idées. Pour parler le langage des logiciens, de ces deux opérations l'une est extensive, l'autre compréhensive. Nous n'examinerons pas ici si elles se rejoignent au fond, comme semble l'impliquer un idéalisme absolu compris à la façon de l'Hegelianisme : en fait, elles sont suffisamment différentes pour mériter d'être distinguées.

Or, Fechner exclut par principe l'analyse rationnelle, et il adopte la discrimination empirique. Il est vrai que la première reste le plus souvent confuse, parce que l'exacte subordination des idées abstraites comprises dans un fait concret se révèle rarement : l'esthéticien qui raisonne sur les notions d'harmonie, de liberté, de jeu ou de technique, dont il discerne l'application dans une œuvre d'art, raisonne en fait sur des idées peu distinctes. Mais cette méthode rationnelle garde l'avantage considérable de maintenir sous les yeux de l'observateur le fait concret dans toute sa complexité, de sorte que l'esthéticien rationaliste, dès qu'il sort des idées pures, vit dans le concret la vie la plus intime de l'art.

Au contraire, l'analyse empirique est toujours claire d'une clarté toute sensible, puisque chacun des éléments qu'elle distingue est une image particulière. Mais elle ne présente aux sens et à l'esprit de l'observateur qu'une partie détachée du tout, et elle veut ignorer le reste. Or dans tout organisme la partie n'a de sens

que par le tout. L'art ne serait-il pas un organisme? Auquel cas, l'expérimentateur empiriste ignorerait la vie réelle de l'art. L'une des deux méthodes est comme une anatomie ou une dissection, l'autre une étude clinique. Il ne faut médire ni de l'une ni de l'autre, pas plus en médecine qu'en esthétique; mais on conviendra que l'intérêt du patient exige de préférence l'examen clinique, et s'oppose avec énergie à la vivisection !

On peut dire, par antiphrase, que la discrimination concrète des empiristes dissocie fâcheusement la réalité vivante, de façon à en altérer les caractères; tandis que l'analyse abstraite se prête à respecter beaucoup plus, malgré l'apparence, les faits concrets. C'est que la première ne respecte les parties qu'au détriment des ensembles; or, dans tout organisme, l'ensemble prime les parties.

Cette illusion sur la méthode est commune à toute l'école. Le psychologue empiriste croit partir des faits quand il recompose l'esprit tout entier en partant de ces prétendus « atomes psychologiques » : les images, les sensations, les états d'âme dits simples, isolés de la conscience où ils vivent. Supposez un moraliste qui, pour fonder les principes de sa science, commencerait par rechercher quelle est la valeur morale d'un geste du petit doigt ou du son de la voyelle *A*, sous le prétexte que ce sont là deux éléments indispensables d'une action ou d'une parole complexes dont la portée morale est indiscutable ! Malheureusement, chaque élément pris à part n'a plus aucun sens moral. Chaque cellule d'un animal intelligent n'a pas forcément une vie intellectuelle. Le seuil de la moralité commence au niveau de la vie intelligente et peut-être de la vie sociale. Or la vie esthétique n'est pas moins complexe que la vie morale, et sans doute peut-on même dire qu'elles procèdent toutes les deux, mais chacune à sa façon, d'un impératif social, d'une discipline consentie, d'une règle organisée.

Dès lors, pour l'esthéticien comme pour le moraliste soucieux des faits véritables, c'est dans le vivant qu'il faut étudier la vie. Quand on la démembre, — et il est souvent utile de le faire, — il faut tout au moins savoir bien que les membres n'ont leur sens que par leur fonction et à leur place dans l'organisme total; et dans les expériences nécessaires, il faut maintenir cette réserve.

C'est, au fond, ce qu'ont bien senti les moralistes et les critiques d'art, et si, dans leurs vues confuses, ils paraissent avoir souvent manqué de méthode, c'est parfois parce qu'ils ont obéi à un vif sentiment de la réalité.

Un archéologue s'extasie-t-il sur la beauté d'un fragment détaché d'une statue perdue, bloc informe pour le profane? Celui-ci

juge le savant ridicule : c'est qu'il prend obscurément conscience que cette pierre n'a plus aucun sens esthétique en dehors de la perception d'ensemble qu'en a eue l'artiste créateur; et que cette vision d'ensemble n'a elle même tout son sens que dans telle époque ou telle civilisation disparues. Et cependant l'enthousiasme de l'archéologue n'est pas entièrement déraisonnable, parce que, de son côté, il puise dans son imagination érudite de quoi suppléer précisément à cette perception d'ensemble et à ses exigences techniques; bref de quoi restituer au bloc inesthétique les facteurs psychologiques et sociaux qui lui donnent seuls une valeur d'art.

Or Fechner est beaucoup plus justement ridicule que cet archéologue, lorsqu'il interroge ses sujets étonnés sur la valeur esthétique d'un rectangle. Car c'est leur demander précisément d'exclure les combinaisons complexes, les facteurs psychologiques supérieurs et sociaux qui, seuls, lui en donneraient une.

Mais les résultats étant relativement concordants, ne faut-il pas convenir, malgré tout, qu'il y a là toute l'apparence d'une loi? — Il resterait à savoir si cette loi a un sens esthétique. Fechner le postule, parce qu'il postule que le plaisir est le tout de l'art. Mais quel plaisir? La satisfaction des sujets qui préfèrent le carré est certainement, remarque-t-il, d'ordre tout intellectuel; elle vient de la réflexion, d'une idée mathématique préconçue; et par conséquent elle n'a guère de commune mesure avec les autres; elle a peu de valeur esthétique (Voir aussi Witmer, 141). Mais les préférences pour tout autre rectangle sont ou peuvent être dans le même cas: les uns sont dits « nobles », « élégants ou « élancés », les autres « lourds », « communs », « réguliers », « secs ». Quelle commune mesure y a-t-il entre les diverses qualités ou les divers états affectifs exprimés ainsi?

Fechner a recueilli pêle-mêle des jugements de plaisir sensible, de clarté intellectuelle, de reconnaissance ou de suggestion émotive ou sentimentale, et bien d'autres encore. Il n'a pas réuni des jugements proprement esthétiques, et la précaution qu'il prend de faire exclure toute réflexion ou toute association *conscientes* ne peut pas réaliser l'impossible par magie. La préférence même pour la section d'or, cette « juste proportion entre deux extrêmes », cette « réalisation de l'essence du rectangle », selon le témoignage de quelques sujets, est encore souvent d'ordre intellectuel. Bref ce sont des sentiments de nature hétérogène que l'on compare et que l'on série arbitrairement.

IV. *Le véritable « seuil esthétique » est un fait social.*

Ainsi les images simplifiées que Fechner présente à ses sujets n'ont pas par elles-mêmes de véritable valeur esthétique. Comment faut-il donc les compléter? La question est capitale, et elle prête à des confusions graves.

L'esthétique traditionnelle a souvent opposé une négation brutale à la méthode de Fechner. Elle donne, a-t-on dit, « une moyenne arbitraire des jugements arbitraires d'un nombre arbitraire de personnes arbitrairement choisies » ! (¹)

L'individualisme esthétique est trop porté à nier complètement la valeur de la méthode expérimentale, en plaçant le concept même de valeur esthétique à côté et en dehors de la sensation : dans des sentiments ou dans des idées surajoutées à elle. Il y a des « sentiments esthétiques élémentaires », dit Fanciulli (189), en ce sens que certains sentiments ont un contenu extrêmement pauvre. Mais il n'y a pas de « sensations esthétiques », parce que la sensation prise en elle-même n'a pas de valeur esthétique en dehors des sentiments ou des idées qui peuvent s'y surajouter.

Mais cette affirmation ne résiste pas aux faits : les recherches expérimentales de Fechner sur les formes, de Stumpf et de tant d'autres sur les sons, ont donné certains résultats dont la concordance révèle l'existence d'une loi. Seul peut-être le domaine des couleurs ne présente pas de fait constant qui soit à la fois applicable à l'art et indépendant de toute association ; mais peut-être est-ce parce que le sens des couleurs ne possède pas par lui-même une signification esthétique en dehors de la perception des formes.

La question est donc mal posée. Ce n'est pas à côté de la sensation mais dans l'individu, c'est au-dessus de la sensation et de l'individu à la fois que réside la valeur esthétique. Ce n'est pas en extension, c'est en compréhension qu'il faut en agrandir le concept pour le rendre satisfaisant. On lui donnera une valeur esthétique en approfondissant cette donnée, en l'envisageant successivement et méthodiquement sous ses aspects mathématique, physiologique, psychologique et sociologique ; et non en l'élargissant, pour lui adjoindre des accessoires étrangers et parfois parasites, comme le sentiment, l'idée de perfection ou celle de jeu. Si ces accessoires de l'ordre individuel ont si longtemps paru contenir la clef de l'énigme esthétique, c'est que leur analyse traditionnelle les avait

(¹) M. Schasler, *Kritische Geschichte der Æsthetik,* Berlin, 1872, p. 1117.

en réalité subrepticement doués au préalable de toutes les propriétés que l'évolution sociale seule peut expliquer : de sorte que c'est, en eux, elle seule qui est véritablement efficace.

Il est donc vrai que ce n'est pas la sensation passive qui a par elle-même et comme fait psycho-physiologique une valeur esthétique. Mais il est vrai aussi qu'elle en acquiert une quand les facteurs psychologiques et sociologiques la transforment, et que ce n'est pas en dehors et à côté d'elle qu'il faut chercher cette valeur.

Il ne faut donc pas conclure à une négation, mais à une interprétation nouvelle de l'esthétique expérimentale proprement dite. Non seulement il n'est pas possible de rejeter purement et simplement la légitimité d'une mesure élémentaire des sensations d'art; mais nous croyons que les deux sens esthétiques sont essentiellement les deux seuls sens capables d'une sorte de mesure spontanée grâce à la collaboration du sens musculaire : rapports des formes vues et esquissées du geste, ou rapports sonores entendus et chantés à la fois. La *mesure* est essentielle au concept d'activité esthétique. Mais il faut savoir lui faire sa place, qui est subordonnée, et lui donner son vrai sens, qui, bien loin de les exclure, appelle pour se compléter lui-même des facteurs d'ordre supérieur : les données complexes de l'activité mentale concrète, organisée par un « impératif esthétique » d'origine sociale.

Pour reprendre une idée que Fechner emprunte à l'école d'Herbart et que sa psychophysique a vulgarisée, nous dirons que la détermination du véritable « seuil esthétique » n'est pas, comme il le croit, une simple question d'intensité ou de quantité du plaisir; mais une question de qualité. Le plaisir esthétique est un agrément très spécial, né de la satisfaction d'une exigence technique disciplinée et organisée par la société; et toute autre satisfaction peut être un agrément sensible, une facilité intellectuelle, une satisfaction morale; mais elle est inesthétique. Un Grec éduqué par la technique ancienne n'aurait certainement pas trouvé belles nos églises gothiques, pas plus d'ailleurs que ne le firent les hommes de la Renaissance et des deux siècles suivants, pas plus qu'un monodiste du temps de saint Grégoire n'aurait estimé nos symphonies orchestrales. Il y a là une question d'influence collective et non de goût individuel.

Bref le « seuil esthétique » n'est pas une notion psychologique, mais une notion sociologique. Et cet examen de la méthode nous amène de lui-même à la critique fondamentale que mérite le système de Fechner, comme celui de tant d'autres esthéticiens, dont le caractère commun est d'être exclusivement individualistes ; il

a méconnu les caractères spécifiques de l'esthétique, en ne voyant en elle qu'une branche de la théorie du plaisir ou plus généralement de la psychologie, alors qu'elle ne saurait être complète qu'en devenant une branche de la sociologie.

En effet, un dilemme qu'elle ne saurait trancher par ses propres méthodes s'impose à l'esthétique expérimentale telle que l'a conçue son fondateur et presque toute son école. Grosse, qui a tenté non sans raison de l'orienter du côté de l'anthropologie, en a eu le sentiment. — Supposons qu'on ait présenté les ellipses de Fechner à un artiste de la Grèce, qui n'admettait, dans les lignes principales de ses temples, aucune courbe; à un architecte du temps des Flaviens ou des Carlovingiens, qui pratiquait avant tout, parmi les courbes, la circonférence; à un maître d'œuvre de l'âge gothique, qui affectionnait les arcs de cercle, mais combinés et brisés; à un décorateur de la Renaissance, pratiquant également dans ses « grotesques » l'ovale, le cercle et la droite; à un peintre japonais, qui pour ses œuvres décoratives semble préférer de parti-pris non point la symétrie et la section d'or, mais l'irrégularité fantaisiste, les proportions les plus extrêmes, ou l'indécision des limites et des formes.

Quelles seront les réponses? De deux choses l'une. — Ou bien la pratique constante de ces artistes ou ces amateurs se traduira dans leurs jugements; et alors le résultat ne sera nullement une constante, mais variera selon les circonstances historiques. Il aura donc un sens esthétique, mais à condition de s'élever au dessus des simples faits psychologiques ou individuels. — Ou bien le résultat sera constant, mais alors c'est qu'il n'a pas de sens esthétique, puisque la pratique de l'art contemporain n'en tient nul compte. Si un Grec ancien, un Romain, un homme du Moyen-Age, un artiste de la Renaissance, un Japonais s'accordent à préférer la section d'or, alors qu'aucun d'eux ne la pratique avec prédilection dans son art, c'est que la section d'or a un sens pour les ellipses abstraites ou géométriques, mais n'a pas de sens esthétique dans l'art.

A l'encontre de ce que Grosse a semblé prévoir, c'est cette seconde solution que pourraient bien indiquer les quelques recherches comparatives, d'ailleurs encore très insuffisantes, que nous présente actuellement l'esthétique expérimentale [1]. Il est donc probable que les hommes sont également sensibles partout à des impressions élémentaires comme celles de la symétrie ou de la

[1] Voir ci-dessus, part. I, chap. IV, § 1; V, § 1, 2°.

section d'or : ce sont des actions psycho-physiologiques vraisemblablement communes à toute nature humaine. Seulement la pratique de l'art montre irrécusablement qu'elles ne deviennent esthétiques qu'en se transformant profondément.

La valeur esthétique d'une impression qui est psycho-physiologique dans sa source, comprend donc au moins trois moments. De sensation brute, elle devient d'abord une perception élaborée, une interprétation de la sensation; celle-ci s'incorpore ensuite dans une technique socialement organisée et consentie; et cette « intussusception » implique une transformation de la sensation que le fait psychologique de la perception rend parfaitement possible; c'est seulement à ce moment qu'elle a un sens véritablement esthétique. Elle ne l'a pas par des éléments étrangers à elle et simplement associés, — idées ou sentiments, — comme le chiffre 2 devient le nombre 20 en s'en associant quelque autre; elle l'a par elle-même, mais en se combinant, en s'élevant pour ainsi dire à une deuxième puissance, en se transformant soi-même et en acquérant de nouvelles propriétés : ainsi une quantité donnée d'azote inerte devient un fragment de notre chair vive, qui n'est matériellement pas autre chose qu'un composé chimique et qui est pourtant par sa forme, c'est-à-dire par les fonctions qu'elle remplit, quelque chose de plus. La sensation brute n'a pas une signification esthétique par elle-même; mais elle en a la virtualité. En ce sens, ses formes élémentaires ne sont nullement étrangères ou indifférentes à la science du beau. C'est ce qui fait la valeur et les bornes à la fois de l'esthétique expérimentale : elle ne définit que les conditions inférieures et abstraites de l'art, et non les formes belles de l'art lui-même.

La section d'or ou la symétrie sont parmi les formes ce qu'est la hiérarchie des degrés de la fusion dans le domaine des sons : elle n'a pas varié depuis la plus haute antiquité grecque ou orientale; mais son sens esthétique a profondément évolué à travers les techniques successives de la monodie médiévale, de la polyphonie et de l'harmonie modernes. Malheureusement, la théorie des formes simples, beaucoup moins avancée que celle de la musique, ne permet pas des comparaisons aussi étendues ni peut-être aussi décisives.

D'après ce que nous pouvons en savoir, on ne peut dire ni que la valeur esthétique est contenue tout entière en elles, ni qu'elle est contenue tout entière hors d'elles : elle est en elles, mais en puissance; et pour se réaliser tout entière, elle doit s'élever jusqu'à l'ordre supérieur des réalités plus qu'individuelles.

CHAPITRE III

VALEUR ESTHÉTIQUE DU PLAISIR ET DE L'ASSOCIATION

I. *Indétermination et arbitraire des effets quantitatifs d'accumulation et de conflit.*

Pour l'école de Fechner, le seul criterium de la beauté comme de l'art, c'est la quantité du plaisir immédiat : il peut être supérieur ou inférieur, formel ou matériel, direct ou indirect : pourvu qu'il y ait prédominance définitive d'un plaisir immédiat, il y a beauté.

L'insuffisance du principe hédoniste dans l'esthétique découle immédiatement de son caractère quantitatif. On sait comment Bentham, pour faire de la morale hédoniste une science, avait dû considérer les plaisirs comme de pures quantités, susceptibles d'entrer dans une « arithmétique morale ». De même Fechner, pour faire de l'esthétique sensualiste une science, a cru devoir considérer les plaisirs immédiats comme des quantités positives ou négatives, qui suivant leur nature s'additionnent ou se détruisent mutuellement, et dont l'artiste ou l'amateur a seulement à considérer la résultante définitive, tandis que l'esthéticien essaie d'analyser leurs éléments constitutifs.

Mais on sait que Stuart Mill rétablissait, dans la morale de l'intérêt, les droits de la *qualité* à côté de la *quantité,* réduisant ainsi la prétendue science morale de son maître à un perpétuel conflit entre ces deux facteurs, que trancherait seulement dans chaque cas particulier le suffrage de l' « homme compétent », c'est-à-dire l'arbitraire le moins scientifique, ou le cercle vicieux le plus illogique. Ce qui n'empêchait pas Stuart Mill de se prétendre toujours utilitaire !

Fechner a été à la fois le Bentham et le Stuart Mill de l'esthétique expérimentale : les faits, trop objectifs et trop évidents dans ce domaine, l'ont contraint à limiter les accumulations, indéfinies en théorie, des effets esthétiques, ou à résoudre leurs conflits, non

selon la quantité des plaisirs en jeu, mais selon leur qualité, c'est-à-dire d'après des lois que son point de départ interdit non seulement de prévoir à l'avance, mais de justifier.après coup.

C'est en effet un des travers de l'esthétique de Fechner que de multiplier les accumulations et les conflits : entre les plaisirs directs ou indirects, formels ou matériels, entre les principes dérivés, entre les concepts esthétiques composés. Or, on ne sait jamais où ces additions et ces contradictions peuvent et doivent se limiter en fait dans le domaine du beau : l'addition des plaisirs esthétiques ne devrait avoir d'autres bornes que les capacités de l'organisme. Mais il n'en est pas ainsi : le goût impose des limites à l'accumulation des moyens, et soulève des conflits, que la réalité purement physiologique ne connaîtrait pas et n'explique pas.

De même que leur expression abstraite et mathématique, de même cette forme plus concrète des faits n'est pas seulement insuffisante dans son individualisme empiriste, elle est dangereuse : elle peut cacher les véritables problèmes et leurs véritables solutions. Si un peintre ne représente pas toujours des corps idéalement constitués, des visages toujours florissants et des plaines toujours ensoleillées, si Murillo prend pour modèles des mendiants et si tel littérateur décrit avec prédilection des milieux abjects, c'est que la beauté dans la nature — santé, force, fraîcheur, lumière — est une tout autre notion que celle de la beauté dans l'art : la première étant un fait physique pour ainsi dire, et l'autre une construction sociale dépendant du milieu et de l'âge esthétique considérés.

Or ce milieu et cette évolution artistiques ont leurs lois spécifiques, et la tâche la plus haute d'une science de l'esthétique serait de les déterminer. Ce n'est pas sans des raisons profondes que le plaisir du beau plastique a d'autres sources en Hollande qu'en Italie, à Venise qu'à Florence : Taine en a soupçonné quelques-unes. D'autre part, c'est une loi dans tous les arts que tous les âges classiques, par une exigence très positive de la pureté des techniques, cherchent plus à éliminer certains facteurs d'agréments sensibles qu'à les assembler sans choix; tandis que les romantismes et surtout les décadences ont pour idéal d'accumuler dans la même jouissance esthétique toutes les formes et tous les degrés des plaisirs. L'école expérimentale ne pouvait naître et se développer que dans un de ces âges, et il semble que c'est leur esthétique particulière qu'elle a construite.

Mais Fechner ne saurait admettre de telles solutions : c'est universellement, pour lui, le conflit ou l'excès naturels des plaisirs qui

les changent en déplaisirs, et produisent ainsi mécaniquement le jugement de goût. Mais qui ne voit qu'il y a là un cercle vicieux? Est-ce le goût qui limite les plaisirs, ou les plaisirs qui limitent le goût? En d'autres termes, y a-t-il quelque chose de spécifique dans la pensée esthétique? Nous ne demanderons de réponses qu'aux faits mêmes invoqués par Fechner. Mais on prévoit déjà que l'hédonisme ne peut répondre que de deux façons : ou bien il tranche arbitrairement, sans autre raison que la pression ou l'évidence des faits, dont l'explication lui échappe; ou, s'il essaie de donner une raison, il tourne dans un perpétuel cercle vicieux.

II. *Le principe sensualiste du plaisir et les caractères spécifiques de l'esthétique.*

Plaisir et expérimentation. — Les sens esthétiques. — Caractère inesthétique de l'habitude et de la suggestion. — Plaisir, sentiment et jeu.

Le principe sensualiste du plaisir a jeté Fechner dans un embarras qui se traduit par le désordre de son *Introduction à l'Esthétique.* Il prétexte le souci — assez surprenant chez lui — de la fatigue du lecteur, et les difficultés d'une matière jusqu'ici nouvelle, pour disperser sans ordre ses lois ou principes esthétiques aux deux extrémités de son livre (*V.*, II-IX; — XXXVI-XLIII; — voir *Vorwort,* p. IV; *V.*, XXXVI, 230-1).

Cet embarras est symptomatique. Il ne tient en réalité ni à un artifice d'exposition, ni à une difficulté passagère propre à toute science qui débute; il est inhérent à la conception même de l'hédonisme : partant d'un principe trop vague et trop simpliste, on ne peut en rejoindre les applications concrètes sans multiplier les principes dérivés, c'est-à-dire sans emprunter à l'expérience des accessoires parasites, et qui ne sont difficiles à ramener au principe fondamental que parce qu'ils lui échappent en réalité : celui-ci laisse en dehors de lui les caractères spécifiques de l'esthétique; et le rôle de ces accessoires est de les y réintégrer tant bien que mal. Le défaut de la composition dans l'ouvrage de Fechner dissimule en réalité une défaillance de la conception dans le système.

Un certain nombre d'esthéticiens modernes ont cru que le principe du plaisir est indispensable pour assurer à l'esthétique un caractère scientifique ou expérimental. Il n'est en réalité nécessaire que pour lui procurer un caractère empirique. C'est en effet, parmi tous les postulats, indispensables à cette science

comme à toute autre, le plus économique, étant le plus simple — ou le plus simpliste. Il serait donc très recommandable s'il suffisait tel quel à rendre compte des faits.

Mais *expérimentation* n'est pas forcément *empirisme*. On ne voit pas pourquoi un théoricien du sentiment par exemple ne pourrait pas expérimenter sur les émotions esthétiques autant que Fechner sur les plaisirs. On ne voit surtout pas comment une méthode sociologique opérant sur des phénomènes collectifs, et basée sur l'observation de leurs manifestations, organisées et sanctionnées par les traditions des styles ou par les critiques d'art, serait condamnée à l'hédonisme. Elle n'en serait ni plus ni moins expérimentale. L'expérience n'est pas forcément l'expérience d'une quantité de plaisir.

Il y a pourtant une partie de l'esthétique expérimentale dont l'hédonisme paraît inséparable : c'est l'application de la mesure, qui seule en fait une science exacte. On ne mesure bien que des plaisirs, — si toutefois on les mesure. Mais nous savons maintenant quelle est la portée exacte de ce point de vue : il est indispensable pour étudier quelques-unes des conditions du phénomène esthétique; mais, si l'étude de ses conditions est indispensable pour connaître scientifiquement un fait, elle ne dispense pas de l'étudier directement lui-même. Ainsi l'expérimentation simpliste des laboratoires nous conduit jusqu'au « seuil esthétique »; mais elle ne nous le fait pas franchir.

Cette insuffisance du principe apparaît nettement sur trois points essentiels : la question des sens esthétiques ; celle des principes dérivés du plaisir; enfin celle du concept même de plaisir esthétique.

Deux sens seulement nous donnent l'impression du beau ou du laid : la vue et l'ouïe, toutes les deux en collaboration nécessaire, par la voix ou par le geste, avec le sens musculaire.

C'est pourquoi aussi il n'y a que deux sortes d'arts : visuels et auditifs. Si l'on a pu attribuer parfois un caractère esthétique aux goûts, aux odeurs, aux températures, ou aux contacts passifs de l'épiderme, c'est par une boutade, dont la valeur est absolument disproportionnée avec l'importance universelle des deux sortes d'arts seuls pratiqués et organisés par l'humanité. Or les sens inesthétiques ne sont pas moins susceptibles d'agrément que les autres; on peut même dire qu'ils le sont beaucoup plus, les goûts, odeurs, contacts ou chaleurs étant toujours ou presque toujours agréables ou pénibles, tandis que les sons, les couleurs ou les formes sont presque toujours neutres : les premiers sont essentielle-

ment affectifs et utilitaires, les seconds essentiellement représentatifs et désintéressés. Il y a là un fait d'importance capitale, qui semble fort contraire au système du plaisir, et dont l'explication tout au moins lui incombe plus qu'à tout autre.

Or l'école hédoniste manque à cette tâche. Pour elle, il faut qu'un mets plus agréable qu'un accord ou qu'une forme, soit aussi plus beau; alors qu'en fait l'un est jugé seulement agréable, et les autres esthétiques. A la suite de Guyau, le sensualisme italien moderne, et celui de quelques Anglais, est tombé dans ce paradoxe très contestable. Lotze, parti lui aussi du principe du plaisir, avait du moins entrevu la raison la plus profonde peut-être du monopole des sens esthétiques : la collaboration privilégiée du sens musculaire. Il la reconnaissait tout au moins dans le domaine des arts visuels : celui qui n'aurait aucune expérience du sentiment de l'effort physique, disait-il, serait incapable d'attribuer un sens esthétique aux mouvements et par suite aux formes (Matagrin, 9).

Ajoutons, à l'honneur de l'école expérimentale, que le rôle du sens musculaire dans les impressions esthétiques ne lui a pas échappé, bien qu'elle ne lui ait guère donné tout son sens.

Sully, Pierce, Haines et Davies (273), et, moins méthodiquement, Vernon Lee, Arréat, Souriau et bien d'autres, ont insisté sur l'importance des impulsions motrices qui accompagnent, surtout dans l'œil, et même, par suggestion, dans la main ou dans le corps, la perception esthétique des formes. Il ne faut pas croire qu'une telle interprétation suppose un mouvement de l'œil qui suivrait rigoureusement les contours de la figure : on a montré par la photographie (Stratton, 336 et s.) que l'œil ne parcourt ni dans les figures rectilignes, ni dans les courbes, leurs lignes les plus harmonieuses; mais qu'il les suit pour ainsi dire schématiquement, en faisant de brusques sautes et des arrêts; c'est-à-dire par des mouvements qui n'ont en rien par eux-mêmes la grâce et l'aisance que la figure présente pourtant (Souriau, *a*, 287).

Mais nul ne peut prétendre que ces mouvements musculaires sont et doivent être esthétiques par eux-mêmes : ils ne le deviennent que par leur collaboration avec la vue et au besoin avec d'autres représentations plus complexes. Cette perception est, comme toutes les autres, une intégration d'éléments sensoriels et d'éléments moteurs; ceux-ci peuvent même rester latents, ils n'en sont pas moins efficaces et nécessaires. Il en est de même, croyons-nous, dans l'oreille, où un « chant intérieur » souligne

aussi, par un mouvement volontaire, les impressions sonores reçues passivement.

Mais ces considérations sont fort étrangères à l'hédonisme de Fechner; aussi reste-t-il indécis entre le sensualisme conséquent, mais contraire aux faits, à la façon de Guyau, et la distinction classique des deux sens esthétiques. Son éclectisme laisse volontiers disparaître le problème derrière les définitions purement conceptuelles ou plutôt verbales que « l'esthétique d'en bas » peut seule, dit-il, accepter. Et à chaque instant il suppose qu'une sensation inesthétique mais agréable, associée à d'autres, contribue de tout le poids de son agrément à la valeur esthétique totale d'un objet. Mais supprimer le problème n'est pas le résoudre. Le principe hédoniste reste complètement indéterminé vis-à-vis des différences esthétiques, parfois capitales, qui existent en fait entre des intensités égales de plaisirs de qualités différentes. Les sensations supérieures sont les plus agréables pour l'artiste parce qu'elles sont esthétiques; elles ne sont pas esthétiques parce qu'elles sont les plus agréables : car en fait et par leur nature psychologique *elles ne le sont pas,* puisque c'est la zone « neutre » qui tient le plus de place dans leur domaine.

L'insuffisance des principes dérivés du plaisir est la même. Nous les avons attribués au contraste, à l'habitude et à la suggestion (¹). Or toute application de ces trois fonctions très réelles et très importantes n'est pas forcément esthétique par le seul fait qu'elle est agréable.

Beaucoup de contrastes trop faciles sont évités par le grand art pour cette seule raison qu'ils le feraient tomber dans un genre vulgaire : les mélodrames ou les feuilletons en sont l'exemple. De même la suggestion très intense de la perspective dans un panorama peut être agréable; elle est infiniment moins esthétique que la vue d'un tableau de maître, pourtant moins intense et moins agréable comme suggestion, mais mieux organisé comme œuvre technique.

Quant à l'habitude, elle est certainement un facteur important de l'intérêt esthétique. Il y a plus de vérité que son auteur lui-même ne le croit sans doute dans cette boutade : « Tout ce qui est nouveau est laid... L'accoutumance et l'hérédité sont éléments essentiels de l'idée du beau » (²). Ce paradoxe apparent se résout

(¹) Sully (*b*) présente un autre essai de systématisation, plus empirique mais très fragmentaire.

(²) E. Faguet, *Propos littéraires,* série IV. 1907, p. 41, 43.

en une distinction fondamentale. L'habitude peut aussi bien émousser la valeur esthétique d'un objet que la produire. Le montagnard ne trouve pas son pays beau ; et si le citadin le juge au contraire pittoresque, c'est certainement en grande partie parce qu'il n'y vit pas. Au contraire, l'habitude invétérée d'une technique nous fait juger inférieures les œuvres où nous ne la retrouvons pas, — aussi longtemps du moins que cette technique n'est pas usée ou tombée, par suite d'abus, en décadence. L'habitude, comme d'ailleurs la nouveauté, a donc une signification ambiguë : c'est un élément inesthétique par lui-même, qui dans ses applications esthétiques, peut produire également la beauté, l'indifférence ou la laideur. Son usage psychologique ne saurait préjuger de sa valeur esthétique. Et sans doute pourrait-on en formuler ainsi la loi. — Esthétiquement organisée, c'est-à-dire en somme appliquée à une technique, l'habitude est un facteur essentiel du sentiment de la beauté ; quand elle agit, comme facteur purement psychologique et individuel, en dehors d'une technique, elle émousse ou diminue au contraire, avec toute autre conscience, la conscience de la beauté.

En d'autres termes, et pour en revenir à une distinction déjà esquissée, le proverbe « tout nouveau, tout beau » est vrai de la *beauté* dite *naturelle* qui est la santé ou la grandeur des êtres, l'intensité ou l'agrément des impressions, et dont la nouveauté peut être un élément important. Et la boutade « tout ce qui est nouveau est laid » n'est pas moins vraie, mais de la *beauté artistique*, celle des œuvres humaines qui réalisent un style ou une technique systématisée, dont une nouveauté serait au contraire la négation. La pensée esthétique se réalise par des moyens banals sans doute et inesthétiques par eux-mêmes, mais appliqués selon des lois spécifiques ; sans quoi elle ne saurait être ce qu'elle est : une fonction définie de toute pensée humaine socialement organisée.

Habitude ou suggestion, Fechner a laissé tout indéterminés ces modes d'activité confus. Des impressions identiques produisent tantôt un renforcement, tantôt une contradiction, tantôt une satiété ; et la solution de ces conflits est, à chaque fois, complètement arbitraire et gratuite [1]. Que dirait-on du physicien qui rendrait compte d'une force résultante en la divisant en autant de composantes qu'il en faudrait pour expliquer non les faits, mais son système?

[1] Voir par exemple : *V.*, XXXVII, 237 ; XXXVIII, 240, 245 ; XLII, 261 ; etc.

La conception du plaisir du beau rend cette indétermination plus sensible encore. A la vérité, il n'y a pas de plaisir esthétique; il n'existe que du plaisir tout court. Tous les autres éléments par lesquels on a voulu différencier cette jouissance parmi les autres, sont relégués au rang de simples accessoires, qui n'interviennent qu'accidentellement, et au même titre que beaucoup d'autres facteurs d'agrément inesthétique.

Le sentiment ou l'émotion par exemple ne sont pas essentiels au plaisir du beau : leur affectivité peut être indifféremment ou agréable ou pénible; et un sentiment soulevé, la colère par exemple, l'admiration ou la sympathie, n'agissent esthétiquement que par le plaisir ou le déplaisir qu'ils provoquent, et n'ont point d'autre vertu secrète ou d'autre élément spécifique. Il suffit que le résultat définitif de leurs conflits ou combinaisons soit un excès de l'agrément sur le désagrément : il ne faut pas voir autre chose dans notre exigence d'une résolution pour toute dissonance, d'un dénouement heureux pour toute action romanesque ou tragique. Le cas même des marches funèbres ou des drames sombres, où la tristesse semble bien l'emporter de toutes façons sur la joie, s'explique malgré tout de la même façon, serait-ce au prix de quelques subtilités. Jamais le sentiment n'est supposé agir par lui-même, mais seulement la quantité du plaisir qui en résulte définitivement : cette conception est impliquée dans la logique du système.

Cherchera-t-on dans le « jeu » le caractère spécifique de la satisfaction esthétique ? Mais un théoricien qui la ramène tout entière à des impressions passives, ne saurait manquer d'être frappé avant tout par l'importance du « principe de la vérité ». Aussi Fechner ne voit-il qu'un fait assez secondaire dans le caractère désintéressé du plaisir que nous prenons souvent à la représentation même d'une chose, qu'elle soit agréable ou désagréable en soi. Si nous éprouvons du *plaisir*, dit-il, à nous représenter ou à éprouver la *douleur* même, c'est à la condition qu'elle soit forte, et parce que toute impression forte a sa beauté. Légitimer la recherche de la douleur au nom du principe du plaisir, ce n'est pas une médiocre subtilité ! Car il semble bien qu'ici l'agrément *esthétique* ressenti dérive d'une activité toute spécifique : quelle qu'elle soit, il en est la conséquence, et non le principe.

Il est surprenant que cette notion du jeu libre et désintéressé des facultés, si profondément élaborée en Allemagne depuis Kant et Schiller, et adoptée en Angleterre par des amis de l'hédonisme comme Spencer et Grant Allen, soit restée si confuse chez Fechner.

Il a méconnu la valeur de cette analyse conceptuelle devenue classique; à la fiction, au libre exercice de l'imagination, il n'attribue même pas de valeur par eux-mêmes; et dans les exceptions déconcertantes que présentent la musique, — cet art sans vérité, — et même les arts plastiques, il s'efforce de ne voir que des survivances historiques ou des applications plus subtiles de cette même « vérité » qu'elles semblent nier. Il en arrive à formuler ouvertement ce curieux paradoxe, — qui n'est d'ailleurs sophistique que dans un hédonisme, — à savoir que l'art *par lui-même* exerce une action adoucissante, – une « purgation », disait Aristote : de sorte que partout où il est, nous attendons et goûtons par avance la conclusion souhaitée : ce qui nous rend supportables les plus sombres péripéties où se complaisent les dramaturges. On ne saurait mettre le cercle vicieux plus à vif : on avoue que ce n'est pas ici le plaisir qui crée l'art, mais l'art qui crée le plaisir; et l'on croit cette explication conforme à l'hédonisme! (*V.*, XXXVII, 238-240).

Le rôle esthétique du jeu devient donc une simple question de conflit entre les états suggérés ou représentés, qui sont parfois tristes, et le plaisir même de la représentation, qui est positif. Fechner jette même les bases d'une sorte de statique des plaisirs, où il décide le plus arbitrairement du monde pourquoi et quand un homme triste préfère une musique gaie, et quand au contraire le même homme demande une musique triste; ce qui est encore, pour le principe hédonistique, une redoutable subtilité! Nous remarquerions dans l'analyse toute déductive que Spinosa fait des passions, de pareilles indéterminations, et pour ainsi dire des déductions à vide : même souci des conflits et des renforcements, mêmes solutions toutes formelles, même optimisme définitif et un peu forcé, malgré quelques traits de pessimisme (¹). C'est un fâcheux rapprochement pour une « esthétique d'en bas » !

Fechner n'a peut-être pas tout à fait tort de rabaisser l'importance de ces concepts traditionnels dans l'esthétique moderne. Mais « on ne détruit que ce qu'on remplace » : or l'hédonisme n'offre nul équivalent adéquat à ces notions vieillies.

Bref, Fechner identifie le plaisir tout court avec le plaisir esthétique. Il insiste complaisamment sur les confusions courantes des deux concepts, dont abonde, il est vrai, la langue allemande plus que toute autre. Il éprouve à peine un scrupule à nommer une orange le plus « beau » plutôt que le plus « agréable » des fruits!

(¹) Voir Spinoza, *Ethique,* liv. III, prop. 19 et s.; IV, 43, etc.

La distinction de ces deux notions est pourtant capitale. Leur confusion est d'autant plus grave, et la pauvreté du principe d'autant plus choquante, que toutes les autres lois invoquées n'ont pour but que de mettre en œuvre de toutes les façons possibles l'unique idée de plaisir.

Il est donc surprenant que Fechner veuille attribuer à l'agrément esthétique, à côté d'une valeur de *fait*, une valeur de *droit;* et aux règles du goût ou aux principes de la critique qui en dérivent une portée en un sens universelle : à côté du plaisir qui *est*, dit-il, il y a le plaisir qui a le *droit* d'être. Mais le plaisir est toujours un fait, jamais un impératif. L'évolution naturelle de l'école expérimentale, en l'amenant à placer, comme nous l'avons vu, au premier plan le problème de la valeur, l'amènera sans doute aussi à sortir de plus en plus de l'hédonisme.

Mais l'école sensualiste distingue encore entre les formes individuelles et variables du plaisir, et ses formes les plus universelles, seules réellement esthétiques. Cette universalité serait due selon Fechner aux types les plus répandus de l'association; selon Lotze et Cohn, au plaisir physique lui-même, ce patrimoine commun de toute l'humanité, qui persiste parmi toutes les variations des goûts supérieurs et réfléchis, plus superficiels et plus instables.

Ainsi l'école classique, pour laquelle, depuis Socrate, l'universalité n'est que dans le rationnel, même lorsqu'elle est « sans concept », voit son argument retourné contre elle-même : on dénie cette universalité aux idées, et c'est dans l'association, ou même dans la sensation brute, qu'on en retrouve l'équivalent expérimental.

Il n'est pas sans intérêt d'aller ainsi consciemment jusqu'au bout des principes hédonistes : leur sens apparaîtra maintenant plus clair.

Reprenons en effet l'argumentation de Cohn (ci-dessus p. 80-1). Des hommes civilisés, nous dit-il, choisissent invariablement des intensités de couleurs ou des contrastes très *sobres* pour leurs habits, leurs maisons, ou les objets décoratifs dont ils aiment à s'entourer : bref, pour tout ce qui présente évidemment à leurs yeux un sens esthétique. Or, ces mêmes hommes préfèrent au contraire les effets les plus *intenses* dès qu'on les enferme dans un laboratoire, et que, simplifiant l'expérience, on les oblige à isoler le plaisir des couleurs de toute autre impression. Que doit-on conclure de cette contradiction, sinon que le plaisir purement sensible, en tant que tel, n'a pas de valeur esthétique par lui-

même, puisque, pris à part, il a des exigences que la pensée esthétique ne connaît pas, ou même désapprouve; puisqu'il peut arriver qu'il la contredise! — On ne saurait imaginer de preuves plus claires contre l'hédonisme que celles qu'il fournit lui-même.

Cette loi, qu'une œuvre d'art est d'autant plus belle qu'elle cause plus de plaisir, est aussi insignifiante que le serait cette autre : une œuvre est d'autant plus belle qu'elle coûte plus d'argent. Car le prix non plus que le plaisir bruts ne sont par eux-mêmes le but de l'amateur ou de l'artiste. Dans l'activité artistique ils ne sont pas des causes, mais des effets. De sorte que ces prétendues lois n'auraient de sens esthétique qu'après cette addition considérable: est beau ce qui plaît *au public compétent*. C'est sa compétence et non son plaisir qui est ici le principe de la valeur esthétique.

Mais dès lors ce n'est pas la quantité de la demande, c'est la qualité du public ou du connaisseur qui fait l'essence de la notion d'art. Et qui osera peser tout ce que ce mot de « compétence » implique d'activité rationnelle, de don sensoriel, d'expérience personnelle et même héréditaire, ou d'éducation et de culture technique?

III. *Le principe empirique de l'association et les caractères spécifiques de l'esthétique.*

Les diverses formes de l'association et l'idée de « technique ».

L'idée de faire de l'association une des lois constitutives de l'esthétique est, comme nous l'avons vu, une des tentatives originales de Fechner. Mais cette originalité n'est peut-être pas des plus heureuses. En fait elle a servi de prétexte pour introduire, dans le tissu serré des faits expérimentaux, une foule d'anecdotes, d'aperçus ingénieux ou piquants, d'analyses plus ou moins fines et personnelles. On reconnaît là l'absence voulue de méthode où triomphe et dont se meurt l'esthétique moderne, et grâce à laquelle la plupart de ses traités passent assez justement pour des œuvres littéraires sans intérêt scientifique : des œuvres d'art sur l'art. Grâce à cette loi peu rigoureuse et peu spécifique, la subtilité remplace la précision : c'est-à-dire le mélange de généralités extrêmes et de détails infimes; l'abstraction avec l'illusion des faits.

Fechner se joue dans ces analyses délicates avec un mélange déconcertant de lourdeur toute germanique et de pénétration véritable. Si son œuvre s'était bornée à cette tâche, certes sa réputation de rigueur scientifique serait bien surfaite et son originalité serait regrettable! Eriger, en effet, en principe fondamental cette

idée confuse d'association, ce n'est guère qu'ériger en méthode l'absence de méthode.

Fechner n'aperçoit pourtant que deux difficultés dans l'application de son principe du plaisir indirect. D'abord la très grande variété des associations individuelles rend difficile l'établissement de lois esthétiques universellement valables. Ensuite la confusion presque inextricable des impressions directes et associatives dans tout objet concret en rend la distinction ardue.

Il triomphe aisément de ces deux obstacles : l'analyse des associations, bien que difficile, est toujours possible en droit; et nous avons dit que les formes principales de l'association sont communes à tous les hommes. Peut-être ce triomphe est-il trop facile, et les objections du mysticisme contre l'analyse, et du rationalisme contre l'universalité prétendue d'images sensibles, ne seraient sans doute pas désarmées pour si peu.

Mais la véritable objection que Fechner ne semble pas prévoir, et contre laquelle il n'a pas de réponse, c'est, ici comme toujours, le manque de spécificité de la loi, c'est-à-dire son indétermination dans les applications concrètes et véritablement esthétiques.

Toute accumulation, tout complément ou tout transfert des images n'est pas esthétique : témoin les exigences de la « musique absolue » et surtout la pratique de tous les âges classiques, laquelle, dans son amour de « l'art pour l'art » et de la pureté, rejette comme inesthétiques toutes les associations parasites que n'a pas voulues et organisées sa technique.

Bien plus, quand il s'agit d'art, toute association ne produit pas nécessairement cette addition ou ce transfert d'une image absente : comme nous l'avons dit de l'habitude, elle peut tout aussi bien en faire remarquer l'absence. Supprimez un harmonique dans le son d'un instrument connu, ou un détail dans le portrait d'un visage familier : les associations d'idées ne viendront point les suppléer, mais au contraire les faire désirer comme un besoin. Supprimez en revanche tel élément de la réalité, comme la durée de l'action dans l'agencement d'un drame ; assombrissez les fonds d'un tableau jusqu'à en effacer tous les détails, comme l'ont fait tant d'écoles de peinture anciennes : l'association, au contraire, vient suppléer à ces défaillances.

L'élément différentiel de ces deux effets opposés, c'est la présence ou l'absence d'une technique. En d'autres termes, l'association organisée par l'art produit les effets qu'indique l'hédonisme; livrée à elle-même et à ses seules lois psychologiques, elle est beaucoup plus propre à produire les effets contraires.

Il se trouve donc que, si l'art agit par l'association, beaucoup d'associations ne sont agréables que par l'art : un sphinx, un centaure, un ange ailé ne sont supportables, remarque Fechner, que pour des raisons de nature historique; sans quoi leurs combinaisons contre nature seraient franchement désagréables. Le principe de tels plaisirs tout au moins serait-il donc sociologique? Nous avons déjà signalé la même équivoque ou le même cercle à propos du plaisir direct. Or, ces cas, en apparence exceptionnels, intéressent en réalité le domaine de l'art tout entier, parce que la plupart des procédés techniques, caractéristiques de chaque école, comportent une large part d'organisation historique et collective. C'est un plaisir d'entendre raconter une action en vers, mimer une passion en musique, de goûter la distribution surnaturelle des lumières et du clair-obscur dans les chefs-d'œuvre de l'école hollandaise ou espagnole, et, de nos jours, d'écouter des séries subtiles de dissonances. Mais c'est un plaisir *artistique,* et qui n'est un plaisir que pour les connaisseurs adaptés à ces formes d'art définies.

Sortons du domaine artistique. Fechner lui-même apporte des exemples bien compromettants lorsqu'il invoque le caractère « poétique » du coassement des grenouilles, l'habitude qu'ont les Orientaux de manger avec les doigts, ou les illusions d'un chien sur le contenu de sa pâtée. Ces exemples ne sont point, que nous sachions, des faits esthétiques ! Et l'on ne gagne rien à identifier ainsi, grossièrement et sans nuances, le beau et l'agrément par l'intermédiaire de l'association : car elle n'exerce par elle-même aucune action esthétique privilégiée.

Fechner a senti cette insuffisance du principe. Mais au lieu de recourir à l'idée de technique et aux éléments sociologiques de l'art, c'est aux expédients traditionnels qu'il s'est adressé, sans d'ailleurs oser l'avouer : dans plus d'une de ses analyses anecdotiques, l'association n'agit qu'en introduisant subrepticement de tout autres principes que celui du plaisir et ses dérivés. Si le citadin admire les montagnes infiniment plus que le montagnard, si le public non seulement supporte, mais recherche les récits ou les spectacles pénibles des meurtres et des catastrophes, c'est, dit Fechner, que le désir de la nouveauté, l'émotion ou le sentiment d'une vie plus intense, qu'ils soient agréables ou désagréables en soi, constituent un principe d'attraction spécial, surtout lorsque l'idée de notre désintéressement ou du jeu vient s'y joindre (Ci-dessus, p. 28, 104-6). On reconnaît là quelques-uns des principes accoutumés de l'esthétique classique, sous ses formes mystiques

ou rationalistes : jeu, personnalité, émotion intime, intensité de la vie. Et ces emprunts inavoués font ressortir le caractère extrêmement confus de cette idée d'association, cette « nouvelle divinité » dont l'introduction dans le « Panthéon de l'esthétique », déjà trop peuplé de parasites, ressemble décidément à une superstition.

Cette impression s'affirme d'autant plus que les successeurs de Fechner paraissent renoncer progressivement à la distinction impossible des impressions directe et indirecte du plaisir, de sorte que l'évolution de l'école tend à les confondre de plus en plus confusément.

Peut-être une analyse des formes diverses de l'association des idées donnerait-elle une plus juste notion de son rôle esthétique véritable. Fechner n'a guère cité que des cas de ressemblance et de contiguïté dans le temps ou dans l'espace. Quant au contraste, il en fait un principe spécial apparenté à l'habitude, sans y voir une forme d'association irréductible : de sorte que, pour lui, la loi essentielle des contrastes est de se repousser, non de s'attirer, ce qui en est sans doute une conception assez étroite. Mais il parle, par une antiphrase curieuse, d' « associations instinctives », façons de penser en quelque sorte innées et acquises à la fois. L'attitude de Fechner est assez embarrassée sur ce point : car il répugne à admettre telle quelle la solution empirique du Darwinisme. L'association ne fait donc souvent qu'exprimer des tendances plus ou moins originaires et irréductibles, qui devraient logiquement constituer un principe indépendant et dont l'innéïté n'est pas un médiocre embarras pour l'empirisme.

Enfin la forme que Fechner suppose le plus fréquemment sans l'avouer, c'est celle qu'on a appelée l' « association systématique », ou l' « association de la partie au tout » (1). Les faits l'ont contraint à supposer que les lois mécaniques de l'association obéissent aux nécessités organiques de notre pensée : que nous appelons systématiquement cela, et cela seul, qui peut renforcer notre état d'âme dominant, et que nous écartons tout le reste. L'imagination, remarque-t-il expressément, n'a pas le pouvoir démesuré d'associer librement n'importe quelle idée avec n'importe quelle autre. La couleur rouge ne nous fera pas penser par similitude a des objets rouges quelconques, à moins que nous ne rêvions ou n'ayons l'esprit malade : la rougeur fraîche des joues d'une jeune

(1) Voir F. Paulhan, *L'activité mentale*, 1889; Höffding, *Psychologie*, trad. franç. L. Poitevin; etc.



fille n'évoque pas normalement un incendie! De façon générale, « l'homme est le centre des associations ». Ce n'est pas assez dire : l'anthropomorphisme n'est qu'une partie de cette systématisation, qui est normale dans notre pensée.

Ce fait universel peut s'exprimer encore d'une autre façon. La perception concrète, dirons-nous, n'est pas seulement une sensation : elle est une interprétation de la sensation, qui dans sa pureté n'est qu'une fiction abstraite des psychologues, une limite que l'observation n'atteint jamais. La moindre irrégularité d'un angle droit nous déplaît, remarque Fechner, tandis que nous nous contentons d'une régularité infiniment plus faible pour la composition d'un tableau. C'est que nous interprétons le premier fait comme un écart de la symétrie, comme une perte; le second comme une tendance vers la symétrie, comme une acquisition. Il y a là un phénomène d'interprétation active, que Fechner s'efforce en vain de ramener à un mélange passif d'impressions directes et indirectes (*V.*, XIII, 181).

Mais si l'association sous toutes ses formes est normalement subordonnée au tout qu'elle est appelée à former dans l'esprit, cette systématisation varie comme ce tout lui-même : l'homme violent que possède la colère groupera autour de cette idée toutes les images qui la renforcent, et écartera instinctivement toutes celles qui la contrarient; c'est pourquoi la passion ne raisonne pas; ou, ce qui est pis, elle raisonne réellement et spontanément faux. Mais il est évident qu'un savant, un négociant ou un artiste placés dans les mêmes circonstances, associeraient systématiquement des idées fort différentes. L'artiste lui-même évoquera de tout autres images pour renforcer sa pensée esthétique, suivant qu'il est un romantique, un classique ou un décadent. Dire qu'il associe des idées, c'est donc cacher sous une forme confuse un fait très clair : c'est que cette association est une opération toute spécifique, dans laquelle les lois sociologiques de l'art se superposent aux lois psychologiques de l'intelligence ou de la sensibilité individuelle, communes à tous les hommes, pour en diriger l'emploi, les faire converger, et en ce sens les transformer : bref, pour leur donner une valeur esthétique.

IV. *Les concepts esthétiques composés.*

Rapports des facteurs direct et indirect du plaisir; — des arts entre eux; — de l'art à la nature. — L'art selon l'hédonisme empiriste.

Les facteurs direct et indirect de plaisir peuvent tantôt additionner leurs effets, tantôt coexister en restant étrangers l'un à l'autre, tantôt enfin se combattre. De là naît une véritable « casuistique esthétique », dont la discussion incombe à l'empirisme, puisqu'il l'a créée. La solution de Fechner est tout éclectique et peu cohérente : elle est notamment fort diverse pour les arts visuels et pour la musique. Cette dernière application est la plus intéressante.

Certes, les sentimentalistes ont beau jeu à triompher de cette esthétique musicale à prétentions scientifiques, humble et modeste et terre à terre, qui se permet de parler des effets de la musique comme d'un phénomène naturel, accessible à l'analyse autant qu'un autre, et dont la portée très haute n'est cependant pas incalculable! Ils triomphent de la sincérité de Fechner, qui l'amène à avouer sans difficulté qu'il n'est pas un connaisseur ou du moins un spécialiste en matière de musique (*V.*, XIII, 175; XVIII, 240); ils triomphent de la rigueur de sa méthode, qui produit une sécheresse « absurde », et des distinctions parfois artificielles à force de précision, comme celles de l'« élément spécifique » ou de l' « état d'âme » et du « sentiment »; ou même des naïvetés, qu'autorise seule l'acuité par trop pénétrante de son analyse : comme l'assimilation grotesque de la musique au « magnifique spectacle de la Kalospinthechromokrène »! (*V.*, XIII, 165-6). Pédantisme insupportable à qui croit fermement dans la consonance des trois notes d'un accord parfait avoir trouvé la révélation définitive de la vraie nature et de lui-même et de Dieu et de toutes choses! — ou tout au moins, pour être plus modeste, la conscience de l'inconscient : car telle est, depuis Schopenhauer, la moindre prétention de tout bon esthéticien nourri à l'école allemande (Voir Moos, 174-9).

Cependant l'esthétique musicale de Fechner ne manque pas d'intérêt. Elle n'est pas très personnelle, puisque l'auteur la doit surtout au formalisme de l'école d'Herbart et au dynamisme d'Hanslick. Mais par sa distinction de l' « état d'âme » et du « sentiment », elle présente une conciliation, peut-être un peu artificielle, mais en somme plausible, entre l'étroitesse du formalisme dynamiste et les prétentions démesurées du sentimentalisme qui se prétend

idéaliste, et qui n'est en réalité que mystique. Conciliation qui pourrait peut-être paraître définitive, si quelques considérations sociologiques venaient vivifier son abstraction : elles donneraient à chacune de ces tendances divergentes, si surprenantes à première vue dans l'esthétique moderne, une raison d'être toute naturelle, en les interprétant chacune comme l'expression des goûts d'une époque ou d'une école déterminées. Comme la sociologie moderne tend à voir dans chacun des grands systèmes de morale une partie de la vérité totale, perçue partiellement du point de vue borné d'un milieu ou d'un âge social déterminés, de même l'esthétique sociologique résoudrait les querelles d'écoles et concilierait les théories, en évitant l'insignifiance de l'éclectisme, par une distinction d'âges ou de milieux sociaux.

Empruntons un exemple commun à tous les formalistes : la musique, disent-ils, ne saurait exprimer les sentiments qui impliquent l'idée d'avenir, de passé ou de personnalité étrangère : comme l'espoir, le remords ou la haine. Ces sentiments, aussi opposés qu'ils soient, ne peuvent différer que par leur « dynamisme ». Les titres et programmes qui les décrivent sont un abus intolérable. — Mais il se trouve que cette pureté de la technique est exigée par la conscience musicale des classiques seuls. Au contraire, les primitifs ou les précurseurs comme Monteverde ou Gluck, et surtout les romantiques comme Wagner, se proposent expressément de suggérer, par le *leit-motiv,* ces idées définies, étrangères à la musique pure. La décision absolue de l'école formaliste au nom de prétendues lois psychologiques se résout donc dans une distinction historique ou sociologique d'âges et d'écoles. Telle est sa véritable portée. Elle se croit universelle ; en réalité, elle ne construit que la théorie *classique* de l'art musical, comme d'autres en ont fait, — avec autant de prétentions absolues, — la théorie romantique ou décadente.

Or nous avons vu que l'esthétique sensualiste, prise dans son ensemble, n'est rien moins que classique. Aussi cet emprunt fait au formalisme sur un point spécial est-il assez incohérent. Logiquement en effet, un tel souci de la pureté de la technique musicale est bien arbitraire dans un système hédoniste ; et certes rien n'est moins propre à le justifier que la recherche d'une « maximisation du plaisir » : car si la suggestion d'un grand nombre de souvenirs est un idéal pour les mots, les formes et les couleurs, pourquoi serait-elle une diminution du plaisir dans le domaine des sons, alors surtout que par leur parenté avec le langage ils sont les plus suggestifs des signes? Ce qui est psychologiquement très

riche d'agréments très variés n'est donc pas forcément très esthétique? Voilà une conséquence singulièrement contraire aux principes du système!

Mais ce défaut est plus général. Pour n'avoir pas su échapper aux étroitesses de l'hédonisme, Fechner a passé inconsidérément d'un purisme exagéré, lorsqu'il s'agit de musique, à un mauvais goût regrettable lorsqu'il s'agit d'additionner des plaisirs par la suggestion d'idées, de buts ou de symboles extrêmement contestables dans la poésie, l'architecture ou la peinture. L'idée ne vient même pas à cet admirateur du froid Cornelius, que la peinture philosophique ou morale doit être presque fatalement une mauvaise peinture, condamnée à l'infériorité comme tout ce qui prend son but hors de soi-même; ou qu'un objet utile peut être d'autant moins esthétique qu'il est plus utile : source, au moins partielle, de l'infériorité esthétique des événements contemporains ou des constructions neuves sur les vieilles coutumes ou les ruines, qu'embellit la « patine du temps » (voir Spencer, 253-9).

Le principe du plaisir laisse encore plus indéterminée la solution des questions complexes que soulèvent les concepts composés. C'est la notion d'art qui domine ici les autres. Or la doctrine hédoniste n'explique ni les rapports des arts entre eux, ni ceux de l'art avec la nature; ni enfin l'essence même de l'art.

En effet, l'union de plusieurs arts dont chacun est agréable devrait toujours augmenter la valeur esthétique de chacun d'eux : n'est-ce pas un cas particulier de la « loi du renforcement esthétique? » Or, en fait, cette collaboration produit les arts ou les genres composites, dont la valeur est ordinairement tenue pour secondaire : Kant l'a constaté par ce mot profond : « Ils sont peut-être plus artistiques, mais ils sont moins beaux ». Or tantôt cette union est pleinement acceptée, comme celle de l'architecture avec la peinture, ou, avec un peu plus de résistances, comme celle de la musique avec la poésie; tantôt elle reste douteuse et subordonnée, comme celle de la littérature avec la gravure dans les livres illustrés; ou même elle est tout à fait rejetée par certains au nom de la pureté de l'art, comme l'union de la danse et de la musique. Enfin elle peut être, comme le remarque Fechner, complètement insignifiante : l'architecture n'ajoute rien aux beautés d'une symphonie, et il est assez indifférent aux danseurs de valser devant de beaux tableaux. Mais comment l'hédonisme peut-il justifier raisonnablement cette recherche relative de la pureté, cette exclusion délibérée et positive de certains plaisirs authentiques?

Fechner constate le fait, mais ne l'explique pas : certains arts,

remarque-t-il, restent obstinément séparés, comme l'eau et l'huile. Littérature et peinture ne forment pas, comme la poésie et la musique, deux courants d'un même fleuve : leur union produit des interférences. Ce sont les épisodes détachés d'un drame ou d'un poème qui prêtent le mieux à la gravure ; si l'on peut illustrer un livre, c'est parce que nous n'exigeons pas la continuité de la traduction plastique ; sans quoi nous tomberions dans un genre méprisé, celui du chanteur de complaintes dans les foires : celui-ci ne s'adresse à la fois à la vue pour représenter, aux paroles pour expliquer et au chant pour renforcer l'émotion, que parce que chacun de ces moyens, pris à part, éveillerait difficilement l'attention d'auditeurs bornés. Au contraire, on doit estimer que, plus parfait sera chacun d'eux, plus il doit être laissé à lui-même. Néanmoins, peut-être cette infériorité du genre tient-elle uniquement à l'imperfection de sa réalisation, et surtout à la discontinuité des représentations visuelles : peut-être sera-ce là, au contraire, un des arts de l'avenir (*V.*, IX, § 9 ; XI, 149-150). — Fechner semble donc prévoir le rôle, encore à naître, du cinématographe dans l'art ! Mais les seuls faits à expliquer, ce sont les réalités présentes ou passées, et non des possibilités futures qui restent fort hypothétiques. C'est un signe d'impuissance dans une théorie que de ne pouvoir se limiter à son objet propre, c'est-à-dire de ne pouvoir le définir adéquatement.

Fechner touchait assurément à une idée plus juste lorsqu'il rattachait à des faits historiques l'exclusion de la polychromie par les statuaires et les peintres modernes. Encore faudrait-il voir dans ces faits plus que des circonstances fortuites, comme le lavage des statues antiques par les pluies : ces détails parfois exacts, mais superficiels, risquent d'égarer ou d'amoindrir la recherche. Ce sont en effet des lois sociologiques qui les dominent. Si les artistes du *quattrocento* furent plus sensibles aux marbres incolores des anciens qu'aux statues polychromes de l'âge gothique, c'est avant tout parce que l'âge gothique était fini, et qu'ils étaient mûrs pour cette nouvelle influence, en vertu d'une évolution d'ordre social.

Appliquons le même raisonnement à un fait presque contemporain. Le théâtre musical, si florissant dans les miracles et les mystères du Moyen-Age, décline au XVe siècle, et disparaît à peu près totalement au XVIe, pour renaître de toutes pièces, sous la forme de l'opéra, au XVIIe. Dira-t-on que l'influence des drames antiques, dont la musique est perdue, en fut la cause ? Mais précisément jamais on ne fut plus convaincu de l'alliance intime des deux arts, — justement d'après l'autorité des anciens, — et jamais on ne fit

plus de tentatives infructueuses pour la réaliser, qu'au temps de la Pléïade. Pourquoi ces essais furent-ils toujours malheureux? Parce que toutes les lois de l'évolution musicale les condamnaient à l'échec. C'est en effet une loi que tous les âges classiques, celui d'Olympe ou de Grégoire le Grand comme ceux de Palestrina et de Beethoven, répugnent aux mélanges de techniques exigés par le drame musical; et que les âges antérieurs et postérieurs les aiment au contraire. La vraie cause de ce fait historique considérable n'est donc pas une circonstance accidentelle ou individuelle, mais une loi constante de l'évolution sociale.

Ce sont de telles lois que l'esthéticien doit rechercher. Sans doute la forme du nez de Cléopâtre a changé la face du monde! Mais, par dessous ces accidents, le sociologue sait et doit discerner les causes profondes et les véritables lois. Mieux interrogés, les faits historiques contraindront l'école expérimentale à dépasser le sensualisme individualiste.

L'impuissance de l'hédonisme ou de l'associationisme à définir et à justifier les caractères spécifiques de l'art apparaît surtout dans les distinctions pénibles que Fechner essaie d'établir entre l'art et la nature. Entre le plaisir causé par la vue réelle de la baie de Naples devant notre fenêtre, et cet autre plaisir causé par la possession d'un paysage du Lorrain dans notre appartement; entre l'accomplissement ou le spectacle d'une action héroïque et la lecture d'une poésie qui la décrit; entre les passions suscitées par la possession d'une femme et l'appréciation esthétique de son portrait, l'école sensualiste ne veut et ne peut voir qu'une différence de degrés dans une même échelle de plaisirs, étagés selon une série quantitative et rigoureusement unilinéaire. L'auteur de la *Psychophysique* n'est même pas loin de rêver dans ce domaine l'application d'une arithmétique des plaisirs à la façon de Bentham, renforcée par tous les raffinements de la nouvelle psychologie expérimentale. Or, entre tous ces plaisirs, la différence n'est pas de quantité mais de qualité, ou du moins l'une prime l'autre; et c'est cette qualité qu'il faudrait d'abord définir, si l'on veut saisir ce qu'il y a de spécifique à l'art.

Cette différence qualitative, ou si l'on veut fonctionnelle, du plaisir de l'art par rapport à ceux de la nature, se dérobe quand on considère des cas en somme exceptionnels et dans l'art et dans la nature : ceux où les beautés artistiques et naturelles paraissent coïncider : par exemple les spectacles de la baie de Naples, ou d'un paysage de l'école classique et idéaliste. Dans ces cas tout spéciaux, il est vrai que l'amateur peut désirer ou aimer l'objet représenté

aussi bien que l'objet réel, et peut-être dans le même sens. Mais sortons de ces circonstances spéciales. N'est-il pas naïf d'assimiler, comme y invite la légende de Pygmalion, l'amour sexuel de Pâris pour Hélène à une admiration esthétique, et de mesurer l'un par l'autre? L'amour a réellement un bandeau sur les yeux : il ne faut point se fier aux beautés qu'il désignerait seul. Musset a prêté ces vers au *Fils du Titien* :

> Vois donc combien c'est peu que la gloire ici bas,
> Puisque tout beau qu'il est ce portrait ne vaut pas
> (Crois-m'en sur ma parole) un baiser du modèle.

Mais, mieux inspiré, il lui attribue aussi l'idée d'abandonner complètement la peinture en faveur de son amour. Mieux que celle de Pygmalion, cette légende exprime une vérité : un artiste qui subordonne à ce point la pensée esthétique, n'a rien de mieux à faire que d'y renoncer tout à fait! L'art n'est certes pas un ascétisme ; mais il n'est pas pour autant une sensualité pure et simple.

En fait, on ne saurait identifier la beauté de la nature avec celle de l'art. Voit-on les artistes peindre perpétuellement, ou même seulement par une préférence très marquée, ceux des spectacles naturels qui sont beaux par eux-mêmes, ou les visages les plus parfaits? Monna Lisa était-elle particulièrement belle parmi les femmes ? Les grands paysagistes modernes ne préfèrent-ils pas un coin de mare ou le plus médiocre sous-bois à la fameuse baie de Naples ? Qu'eût gagné le génie de Millet à choisir autrement ses modèles ? Il y a quelque ridicule à croire que l'admirateur d'une taverne de Téniers ou d'une vache de Potter a le moindre désir de vivre dans cette taverne, ou de voir une vache ruminer ! On répète couramment que le sentiment du beau crée le désir d'en réaliser l'objet ou de vivre sa vie. Mais la trivialité d'un lieu-commun dont se nourrit l'esthétique sentimentaliste depuis qu'il existe une esthétique, n'est pas une excuse quand on est Fechner.

Une théorie qui est incapable de distinguer profondément la vérité scientifique de la vérité esthétique ou le bien de la beauté, mais qui fait grossièrement de la vérité ou du plaisir sensible sans autre restriction, les principes à la fois de la science, de la philosophie, de la morale et de l'esthétique (*V.*, II, 7 et s.; VII, 84; VIII, 85) est incapable aussi d'établir les caractères spécifiques de l'art. On a vu dans le jeu ou la fiction le principe du beau; on est allé jusqu'à parler du « mensonge de l'art », qui en serait l'essence (Konrad Lange; Paulhan). Peut-être la question est-elle mal posée. Mais si l'on tient à conserver ce terme équivoque, la « vérité »

esthétique n'est que la réalité d'une technique, et non l'objectivité des images; les lois de la beauté ne sont que la discipline du luxe, et non celle de toute autre activité; de même que la probité dans l'art n'est que l'intégrité d'une technique, de sorte que cette vertu de l'artiste n'a avec le devoir humain qu'une analogie, réelle sans doute, mais lointaine. Il faut laisser à chaque concept ses caractères spécifiques, si l'on veut le comprendre réellement.

Le principe de la « vérité » est fort peu analysé. L'importance de certaines illusions *voulues* et de certaines vérités *évitées* par l'art est un fait bien établi, dont l'existence universelle suffit à démontrer l'impossibilité d'un réalisme complet. Il importerait tout au moins de distinguer, avec l'ancienne rhétorique, le vrai et le vraisemblable, ou, en termes plus modernes, la vérité scientifique et la vérité esthétique. On a dit, pour les opposer, que la première est objective et la seconde subjective; que l'une est discursive, l'autre intuitive; que la vérité psychologique n'est qu'une partie de la beauté (Landmann-Kalischer, 459 et s.). Mais ces solutions ne sont pas adéquates aux faits concrets, et leur moindre défaut est de présupposer, dans leur apparente simplicité, des postulats psychologiques très complexes et très contestables.

En dehors de toute théorie, c'est un fait esthétique fondamental que toutes les écoles croient successivement — ou même simultanément — posséder et exprimer la vérité : primitifs, classiques, romantiques, décadents, du Bellay, Boileau, Hugo, Verlaine, Giotto, Vinci, Delacroix, Manet, — tous ont eu et auront toujours chacun pour soi la même illusion et les mêmes complaisances, bien que leurs techniques soient profondément diverses, et par suite aussi leurs « vérités » prétendues.

C'est que la seule vérité dont l'art ait à tenir compte est la vérité voulue ou permise par sa technique; et que, en vertu d'une illusion ou plus exactement d'une interprétation qui est un fait permanent et essentiel de la vie esthétique, toute œuvre d'art conforme à la technique régnante est tenue pour vraie, et toute autre pour fausse; toute pensée d'artiste qui s'y conforme, pour un témoignage de « sincérité » ou de « probité dans l'art »; toute tentative contraire, pour une révolte ou une anarchie, jusqu'à ce qu'elle devienne peut-être une « vérité » à son tour et en son temps. Mais cette considération d'ordre sociologique dépasse de beaucoup les principes de l'hédonisme individualiste.

Rien n'est aussi superficiel qu'une telle conception de l'art. Fechner, qui a présenté l'un des développements les plus complets de cette vieille hypothèse, ne l'a sans doute adoptée et poussée aussi loin que

parce qu'il la croit liée à l'idée de mesure expérimentale. Un physiologiste, imbu du même idéal, pourrait revenir aussi bien aux principes géométriques de la physiologie cartésienne, parce qu'ils se prêtent seuls directement à la mesure! — Pris en lui-même, le plaisir esthétique n'est pas le plaisir tout court; tout art est cause de plaisir, mais tout plaisir n'est pas une cause d'art; le beau dans l'art ne coïncide pas nécessairement avec le beau dans la nature. Autant de propositions que les faits esthétiques imposent invinciblement, et que l'hédonisme doit ou ignorer ou méconnaître.

Elles ne sont donc pas sans quelque vérité, ces paroles prêtées ironiquement par Fechner à un amateur d'art, et qu'il présente comme l'expression d'une idée confuse, mais très répandue : « La nature et l'art sont chacun un empire pour soi, que l'on doit apprendre à connaître en soi-même et juger par ses règles propres; car l'art ne devient précisément art qu'en s'écartant de la nature, et les règles n'en peuvent être tirées que de l'art lui-même. C'est pourquoi, parmi les déviations de la nature, celles-là seront bonnes que l'on trouve dans les meilleures œuvres des meilleurs maîtres, et qui font la meilleure impression sur les hommes qui, munis de la culture générale la plus solide, ont vécu le plus intimement la vie du monde artistique : c'est-à-dire les vrais connaisseurs, qui s'intéressent à l'art en tant qu'art, et non pour le plaisir de posséder dans l'art un autre exemplaire de ce que la nature présente déjà » (*V.*, XXII, 42).

Fechner croit ces prétentions des critiques fort superficielles. Mais, en matière d'art, des opinions ou même des illusions ne sont pas seulement des apparences : elles sont des faits, et la tâche de les expliquer incombe à toute théorie soucieuse d'avoir quelque valeur objective. Or, une conviction aussi universelle et aussi persistante des juges qui sont précisément les seuls compétents, est un fait crucial.

Prenons un exemple tiré, pour ainsi dire, de la pathologie esthétique. Le phénomène de la mode présente, comme tout fait à demi morbide, un grossissement qui constitue par lui-même une expérience; et, d'autre part, il conserve encore, bien que dévié et maladif, un caractère esthétique indubitable. Fechner nous dira qu'un objet est à la mode parce qu'il est agréable. N'est-il pas évident qu'il est, au contraire, agréable parce qu'il est à la mode? La mode une fois passée, il n'aura pas plus d'attraits qu'il n'en avait auparavant; il en aura même beaucoup moins, étant alors non seulement neutre, mais opposé à la nouvelle mode; non plus nul, mais négatif.

Jamais le cercle vicieux de l'hédonisme esthétique n'est plus à nu que dans cet exemple grossi, et d'ailleurs grossier. Mais nous passerions par des degrés insensibles de cette technique inférieure de la mode à la technique supérieure de l'art; et la même origine du plaisir esthétique se retrouverait dans les deux. En tant que plaisir, assurément cet état a des conditions psycho-physiologiques; elles sont nécessaires, mais non suffisantes. En tant qu'esthétique, il a pour principe, sous ses diverses formes, le respect d'une technique établie et socialement organisée.

CONCLUSION

L'esthétique scientifique.

Solidarité contestable du sensualisme, de l'empirisme et de l'expérimentation. — Lacunes actuelles de l'esthétique expérimentale. — Les véritables faits esthétiques. — L'évolution de l'école : l'esthétique intégrale.

Bien des critiques ont condamné l'esthétique expérimentale contemporaine au seul vu de ses résultats positifs. Rien de borné en effet et d'insignifiant en apparence, comme ces « lois » ou ces « principes », qui sont trop vagues ou trop nombreux, et ces trois « méthodes » ou ces « expériences » de laboratoire, qui sont au contraire trop précises et trop étroites, puisque leur plus haute portée se hausse jusqu'à la mesure de quelques figures géométriques, et s'épuise dans cet effort. Voilà donc le résultat positif de trente années d'expériences !

L'ironie est facile au dilettante paresseux et incompétent : en pareil cas, le savant ne peut jamais répondre que par le travail et la patience. Mais qu'on se demande seulement, pour être juste, si trente siècles de spéculations opiniâtres sur le rôle comparé de l'Idée et du Réel, du Génie et du Goût, ou de la Sensibilité et de l'Intelligence, ont produit quelque résultat plus positif et plus appréciable! A part l'idée du jeu, qui n'est d'ailleurs pas toujours bien comprise, quelles sont donc les acquisitions définitives de l'esthétique moderne ? Ses formes traditionnelles ne sont-elles pas toujours aussi discréditées auprès des artistes ? Quand donc l'école expérimentale aurait essayé seulement de lui infuser, avec un esprit scientifique, une méthode, quelque bornés qu'en soient les objets, l'acquisition ne serait pas à dédaigner.

Nous croyons, au contraire, que la discipline inaugurée par Fechner a droit parmi les sciences nouvelles à un rôle très légitime. Il faut seulement savoir le reconnaître à la fois et le limiter. On ne peut donc apprécier équitablement sa valeur définitive qu'en examinant d'abord, du dedans, quelles sont la portée et la cohérence de ses principes constitutifs; ensuite, du dehors, quelles en sont les lacunes capitales.

Les trois points de vue fondamentaux de l'école de Fechner sont le sensualisme, l'empirisme et l'expérimentation. De leur convergence est née toute l'orientation actuelle de l'école. Or, ils ne sont pas forcément solidaires. L'échec de l'un d'eux n'entraîne pas celui des autres.

Le sensualisme semble impliqué par l'idée de mesure expérimentale. — Mais, si le plaisir est une base nécessaire pour l'esthétique, rien n'interdit de chercher à le dépasser. Reconnaître scientifiquement la réalité d'un fait n'équivaut pas — bien au contraire — à lui conférer un caractère absolu : une science n'est jamais qu'un système de relations.

L'empirisme a le souci des faits sensibles. — Mais rien, dans la juste conception d'une méthode scientifique, n'oblige à les tenir pour des éléments premiers et irréductibles, par la seule combinaison desquels peuvent et doivent s'expliquer toutes les autres réalités! Or l'empirisme étroit qui se travestit en « atomisme psychologique », bien loin de respecter les véritables faits esthétiques, en méconnaît au contraire la nature organique et vivante en les composant et décomposant arbitrairement dans l'esprit, comme on ferait d'agrégats d'atomes dans le vide. Allant plus loin dans la même voie, les anciens psychologues étaient arrivés à concevoir les facultés de l'âme comme des entités réalisées. Or les nombreux « principes » de Fechner ressemblent singulièrement à des entités scolastiques, lorsqu'ils se divisent ou se multiplient, se renforcent mutuellement ou se diminuent, collaborent ou bien coexistent indifférents l'un pour l'autre. Si l'on veut respecter la réalité, est-ce bien là le meilleur moyen?

L'expérimentation enfin est une méthode souhaitable en toute science. — Mais elle n'est nullement bornée aux faits mesurables ou aux applications simplifiées des laboratoires. S'il y a dans l'esthétique des faits internes et subjectifs, des faits historiques et sociaux, ce sera encore expérimenter que d'étudier hors des laboratoires, sur soi-même ou dans la vie sociale, des variations et des évolutions, des causes, des effets et des lois. Car si la simplification, la modification volontaire ou le grossissement des faits

sont les données essentielles de l'expérimentation en toute science, rien n'empêche ou de les créer ou d'en trouver, par la méthode comparative, des équivalents et des substituts dans tous ces domaines.

Au reste, « esthétique expérimentale » est un nom de guerre qui, très mérité par l'application de la mesure aux rapports formels des sensations, pourrait céder avec avantage dans tout le reste du domaine de la beauté à cet autre titre : « esthétique scientifique ». En effet, l'esthétique « d'en bas » n'est pas toujours ni forcément une expérimentation. Elle est essentiellement un ensemble de faits méthodiquement reliés par des lois : elle prétend donc être une science. Or, toute science emploie tous les moyens méthodiques d'arriver au vrai, et il n'y en a point qui soit exclusivement déductive, ni exclusivement expérimentale : l'esthétique, sans doute, moins que toute autre.

L'école de Fechner a eu le tort de concevoir trop étroitement et cependant de porter à l'absolu chacun de ces trois points de vue caractéristiques. De là ses incohérences. De là aussi ses plus graves lacunes.

La conception atomistique des phénomènes psychologiques en général lui interdit l'étude génétique des faits : car on ne peut appeler ainsi cette reconstruction, — toute *à priori,* malgré les prétentions empiriques de l'école, — des réalités esthétiques : il manque à ses recherches une observation approfondie de la formation de la conscience esthétique chez l'enfant; il lui manque encore une conception arrêtée de l'origine et de la nature des instincts ou tendances actuellement ou en apparence innés; enfin et surtout il ne lui a que trop manqué jusqu'ici d'étudier la genèse et l'évolution des formes d'art chez les divers peuples, à leurs divers âges, dans leurs divers degrés de culture. Une reconstruction arbitraire de phénomènes possibles au moyen de leurs éléments supposés, ne saurait remplacer ces recherches scientifiques!

La doctrine doit donc être complétée. Son évolution historique à peine commencée est-elle du moins orientée dans ce sens?

Elle n'a pas eu de développement à proprement parler dans l'esprit de Fechner lui-même ; il semble l'avoir conçue tout d'une pièce, méthodes et objets, et avoir pu dire d'elle à sa mort ce qu'il a fièrement proclamé de sa psychophysique : que, malgré toutes les critiques, il n'y trouvait rien d'essentiel à modifier.

En revanche, l'évolution postérieure de l'école nous a offert quatre caractères principaux. — Les dernières superstitions sur les nombre simples s'éliminent définitivement. — Des hypothèses

physiologiques se formulent, mais sont dépassées, dans leur impuissance actuelle, par les résultats de l'analyse psychologique. — Par suite, l'observation intérieure est de plus en plus réintégrée dans la méthode. En même temps, une complexité plus grande et avec elle une plus grande activité de l'esprit est reconnue dans les faits soumis à l'expérience, et invoquée dans les principes. — Enfin, de cette activité individuelle l'école tend à s'élever à l'étude de l'activité sociale, et à la considérer comme une partie constitutive de l'esthétique positive et scientifique telle que l'avenir la comprendra.

Nous pouvons maintenant indiquer la place occupée par Fechner et son école dans le développement, récent encore, de l'esthétique vraiment scientifique. Cette science en effet comporte plusieurs points de vue, qui se hiérarchisent facilement du plus abstrait au plus concret, et se supposent ainsi l'un l'autre. Comme nous l'avons indiqué ici même pour l'esthétique des couleurs, et plus complètement ailleurs pour l'esthétique musicale, ils se développent normalement bien que confusément dans l'histoire, selon ce même ordre de subordination logique.

Les rapports numériques représentent le facteur mathématique ou abstrait. Selon l'intellectualisme, ils agissent directement sur l'esprit, du moins à l'état confus ou subconscient. On peut ranger dans cette école, à des titres divers, dans l'antiquité, les Pythagoriciens; dans les temps modernes, les Cartésiens [1] ou les Leibniziens, et des disciples d'Herbart comme Zeising.

Le facteur physiologique a toujours été plus ou moins obscurément présupposé. Il est encore presqu'entièrement inconnu. Certains esthéticiens, comme Grant Allen, prétendent, assez gratuitement, en faire l'objet principal et déjà actuel de leurs études.

[1] Les Cartésiens ont eu nettement l'idée que les éléments formels ou les rapports numériques des sensations peuvent et doivent être étudiés à l'état simple et pour leur impression directe. Descartes comparait l'effet esthétique de la couleur verte à celui de l'octave, parce que, disait-il, tous les deux représentent le rapport le plus simple de leurs éléments (*De l'homme, Œuvres,* édit. Cousin, t. IV, p. 378). Le P. André analysait les formes géométriques ou les proportions simples des styles classiques de l'architecture, et les effets sensibles des « couleurs amies » ou « ennemies » suivant leur rapport avec la lumière, qui est « la mesure du Beau en ce genre de beauté ». Cet esprit déductif ne dédaignait pas d'observer comment on assortit couramment la doublure à l'étoffe; n'est-ce pas déjà la « troisième méthode » de Fechner? (*Essai sur le Beau,* 1741, p. 30, 35, 46, 51). — Ce sont les intermédiaires naturels entre les rapports numériques ou géométriques et nos passions, que les Cartésiens omettaient d'étudier. Nous avons vu qu'Herder avait déjà essayé de combler cette lacune.

Les éléments psychologiques enfin sont étudiés en eux-mêmes par un grand nombre de contemporains, désabusés des postulats confus et arbitraires des physiologistes, dont la singulière illusion est de se croire empiristes et observateurs! Au contraire, plus soucieux des faits, les psychologues constatent d'abord ce que nous savons, avant de rien supposer par delà. Mais l'école se disperse ici en trois directions.

Les disciples d'Herbart, surtout Herbart lui-même, qui répugne au dogmatisme des nombres, expliquent toute réalité esthétique par un rapport des représentations, et refusent, au moins provisoirement, de sortir pour les expliquer du domaine psychologique. Fechner ne représente à cet égard que la branche empiriste de cette école intellectualiste (¹), qui a été plus ordinairement déductive. Pour tous ces théoriciens, les rapports formels ont par eux-mêmes une valeur esthétique directe, indépendante de toute autre activité de la pensée.

L'école de Wundt représente une transition : pour elle les rapports des formes ont bien une valeur esthétique, mais subordonnée : ils ne sont que des « sentiments esthétiques inférieurs », par opposition aux « sentiments esthétiques supérieurs », la partie la plus complexe de notre vie affective, qui ont seuls une véritable valeur d'art.

Enfin le sentimentalisme et le mysticisme ont toujours tendu à refuser toute beauté directe aux formes simples : elles n'agiraient sur notre conscience esthétique que très indirectement, par l'association ou mieux par la suggestion d'une réalité plus profonde, d'une émotion, ou même d'une personnalité tout entière : suggestion qui seule a une valeur esthétique. Le type scientifique de cette conception anthropomorphique, assez populaire et toujours confuse, c'est actuellement la théorie de la sympathie, de l'objectivation esthétique du moi, de l'*Einfühlung* selon Lipps et un grand nombre de contemporains.

Un quatrième facteur a toujours été exploité, et parfois fort ingénieusement, par les critiques d'art et les historiens. Mais les esthéticiens n'ont point su jusqu'ici en faire une théorie adéquate aux faits, et l'intégrer dans un système. C'est le facteur sociolo-

(¹) Ce n'est pas, croyons-nous, la seule fois où l'empirisme se concilie fort bien avec l'intellectualisme. Il n'y a pas entre ces deux tendances l'opposition que l'on y suppose d'ordinaire. On peut ne s'adresser qu'à l'expérience, — et ne savoir ou ne vouloir attribuer d'importance en elle qu'aux éléments représentatifs ou intellectuels. Historiquement, l'empirisme n'a été le plus souvent qu'une *idéologie*.



gique. Malgré des intentions souvent formulées, il reste encore trop étranger à Fechner et à ses successeurs.

Dans l'histoire des doctrines, l'école expérimentale se place donc à ce moment de l'évolution où, l'étude des facteurs numériques ayant fourni tout ce qu'elle pouvait donner, et celle des faits physiologiques étant reconnue insuffisante, la science du beau suppose ces éléments acquis, et s'appuie sur eux pour s'élever aux faits psychologiques, où elle s'arrête provisoirement.

Or, cette situation historique de Fechner assigne à son œuvre une signification assez nette. *L'esthétique expérimentale proprement dite est l'étude des conditions abstraites des faits esthétiques, non celle des faits esthétiques eux-mêmes.*

Qu'est-ce, en effet, qu'un fait esthétique?

Kant a appelé le devoir un « fait de la raison ». Mais il ne l'a compris que sous ses formes les plus abstraites. Pour saisir les véritables « faits moraux » dans leur réalité concrète, il faut étudier les impératifs sous leurs formes sociales définies, variables et complexes. — Il en est de même pour les faits esthétiques. Le plaisir, ainsi d'ailleurs que toute autre activité individuelle, n'en est qu'une forme abstraite. Ce sont les formes diverses qu'a revêtues la beauté suivant les divers milieux sociaux, qui en constituent la seule réalité concrète, puisqu'elles en définissent les différentes « valeurs ».

Dans sa réalité concrète, le phénomène esthétique est donc essentiellement un fait social. Il est observable, comme les autres, au moyen des sanctions qui l'organisent [1]. Tous les autres points de vue qu'on peut prendre sur lui sont parfaitement légitimes et même indispensables; mais ils n'en fixent que les conditions plus ou moins abstraites. La forme de l'idée de beauté est celle d'un impératif : celle d'une autorité qui s'impose en vertu d'une organisation sociale capable de fixer des « valeurs ». Quiconque ignorera ce point de vue concret sur les faits, méconnaîtra aussi le caractère nécessairement « normatif » de l'esthétique : celui-là fera de la physiologie ou de la psychologie, ou même des mathématiques; et, s'il étudie un art particulier, il pourra faire de l'acoustique ou de l'optique; il construira une science nécessaire sans doute, mais non suffisante; une théorie sans valeur normative; une science, non une esthétique : l'étude des seuls faits individuels ne nous fait pas franchir le « seuil esthétique ». Si l'art est un jeu, il est un jeu social, c'est-à-dire un luxe. Et s'il exerce

(1) Voir E. Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique,* 1895, etc.

un attrait et confère des valeurs manifestées par des sanctions comme le succès et l'insuccès, c'est qu'il est une discipline. L'art est la discipline du luxe.

L'esthétique, pour être une science, devra être expérimentale; pour être expérimentale, tout en restant une esthétique, elle devra être sociologique.

Telle que l'a comprise Fechner, l'esthétique expérimentale n'est donc qu'une partie de l'esthétique scientifique. Mais elle peut devenir l'*esthétique intégrale*. Elle a en elle le germe de ce développement; elle est un de ses « moments » nécessaires.

L'esthétique intégrale, en effet, serait l'étude scientifique de toutes les conditions de la beauté, allant des plus abstraites aux plus concrètes sans en exclure aucune : elle serait donc tout ensemble ou tour à tour une mathématique, une physiologie, une psychologie, une sociologie. Nous avons montré comment l'évolution historique de la doctrine a esquissé déjà sur bien des points ce développement normal de la pensée.

Le tort des grands systèmes d'esthétique a été le plus souvent de se cantonner dans l'étude d'un seul de ces éléments, — pris d'ailleurs, faute de méthode, sous une forme confuse, — et de le croire suffisant à lui tout seul, ou même exclusif de tous les les autres. L'esthétique intégrale, la science définitive de l'esthétique, serait leur synthèse totale en un système cohérent et bien lié.

TABLE DES MATIÈRES

Pages

CHAPITRE III

PRINCIPES FORMELS DU PLAISIR : L'ESTHÉTIQUE COMME SCIENCE EXACTE

CHAPITRE IV

LES TROIS MÉTHODES DE L'EXPÉRIMENTATION ESTHÉTIQUE

CHAPITRE V

CONDITIONS DE L'OBJECTIVITÉ DES EXPÉRIENCES

CHAPITRE VI

PRINCIPE INDIRECT DU PLAISIR : L'ASSOCIATION ESTHÉTIQUE DES IDÉES

Pages

CHAPITRE VII

COMBINAISONS DIVERSES DES LOIS ESTHÉTIQUES

DEUXIÈME PARTIE

Examen critique de l'esthétique expérimentale.

CHAPITRE PREMIER

ORIGINALITÉ DE L'ESTHÉTIQUE EXPÉRIMENTALE

CHAPITRE II

VALEUR ESTHÉTIQUE DE L'EXPÉRIMENTATION EXACTE



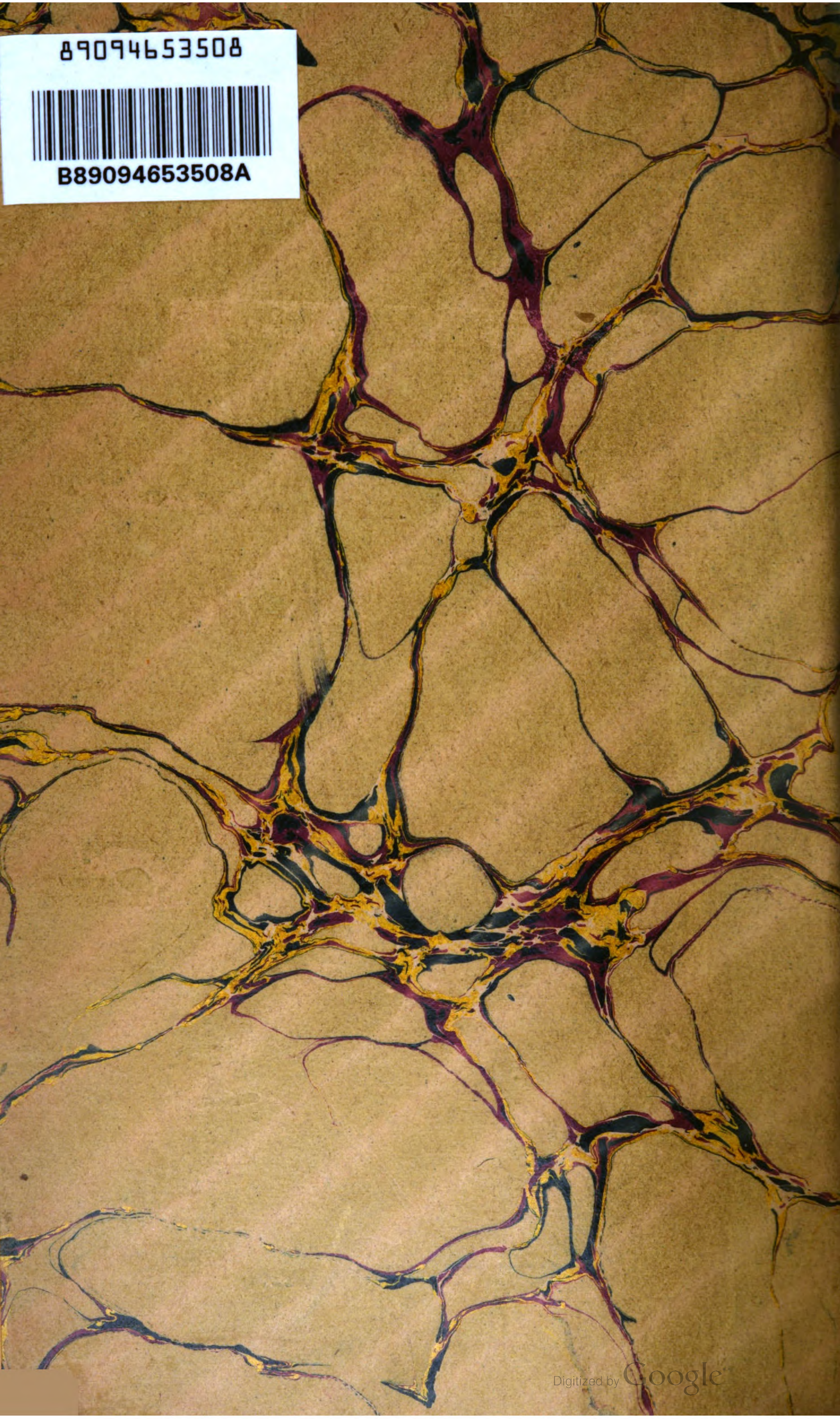
Pages

CHAPITRE III

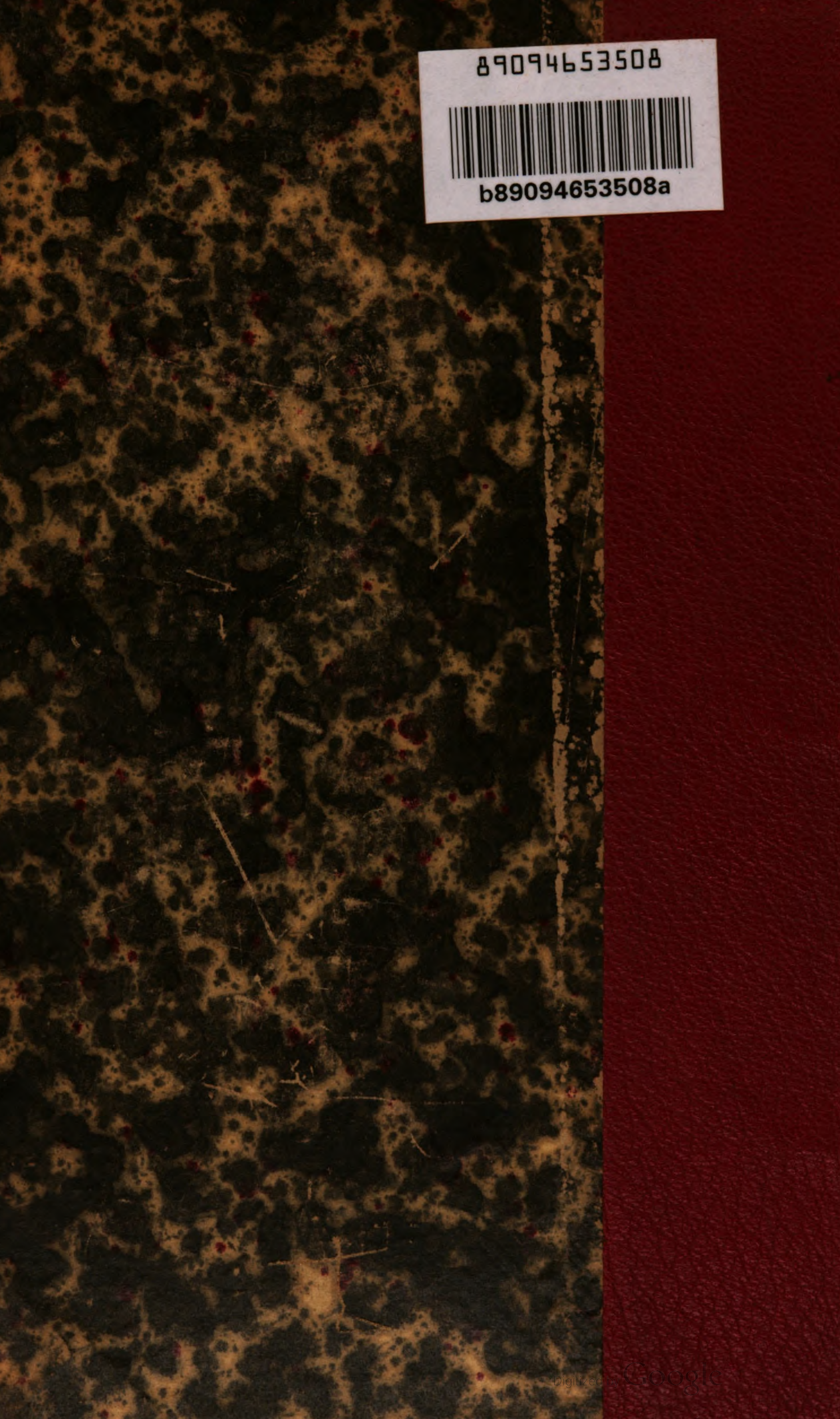
VALEUR ESTHÉTIQUE DU PLAISIR ET DE L'ASSOCIATION

CONCLUSION

30,302. — Bordeaux, Y. Cadoret, impr., 17, rue Poquelin-Molière.


89094653508
B89094653508A
Digitized by Google


Lalo
BJN
.L15
D'esthétique
Digitized by Google


89094653508
b89094653508a